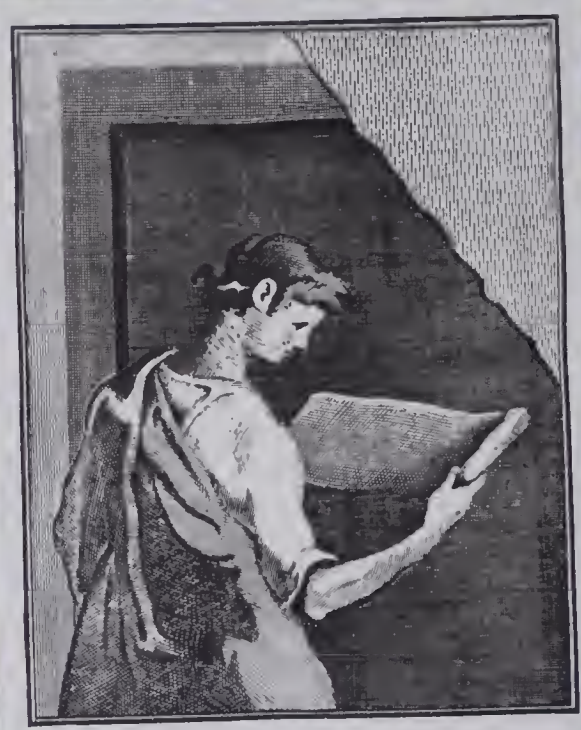


THE GETTY CENTER LIBRARY

Vol. 13-21

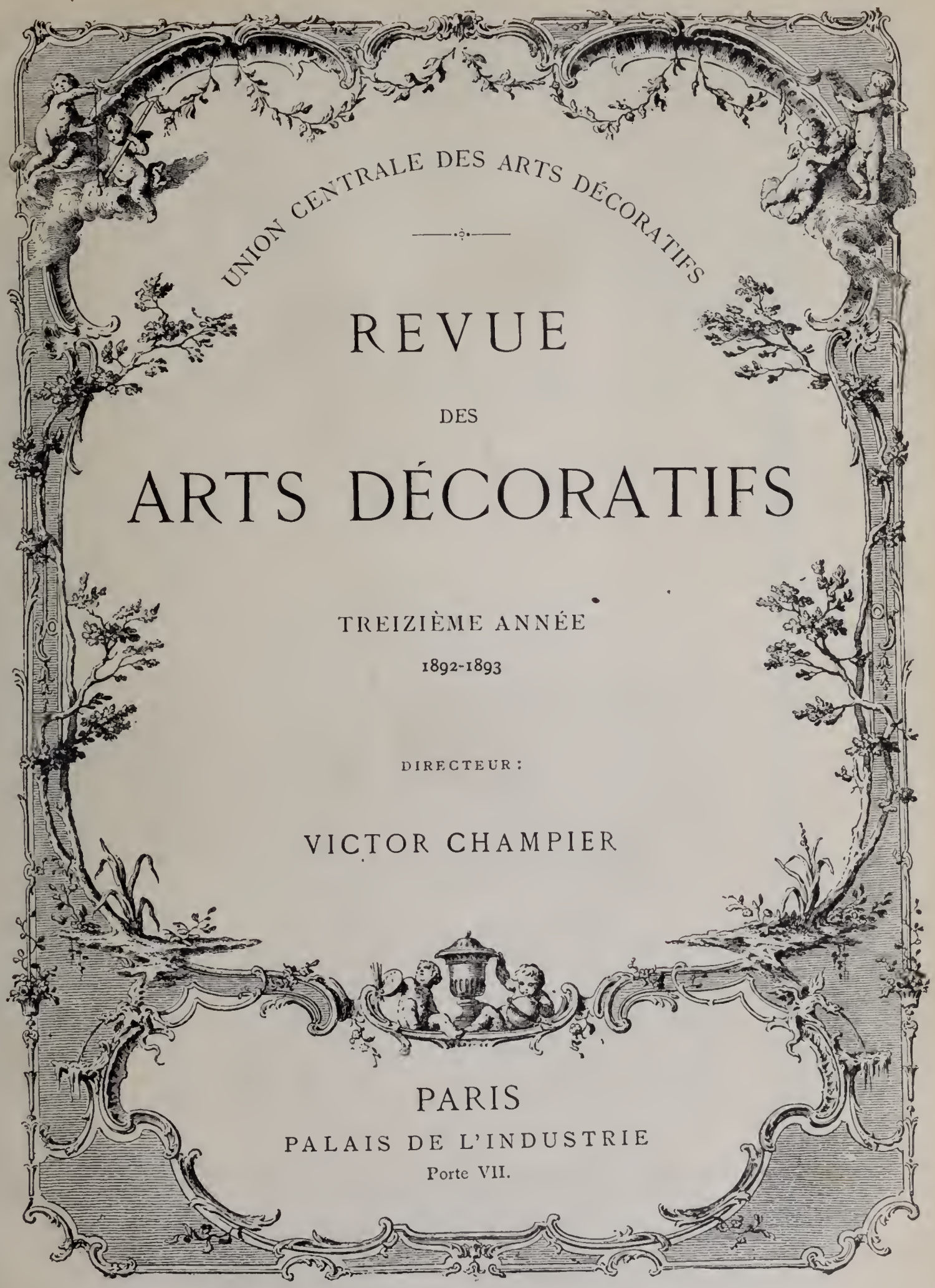
REVUE

DES

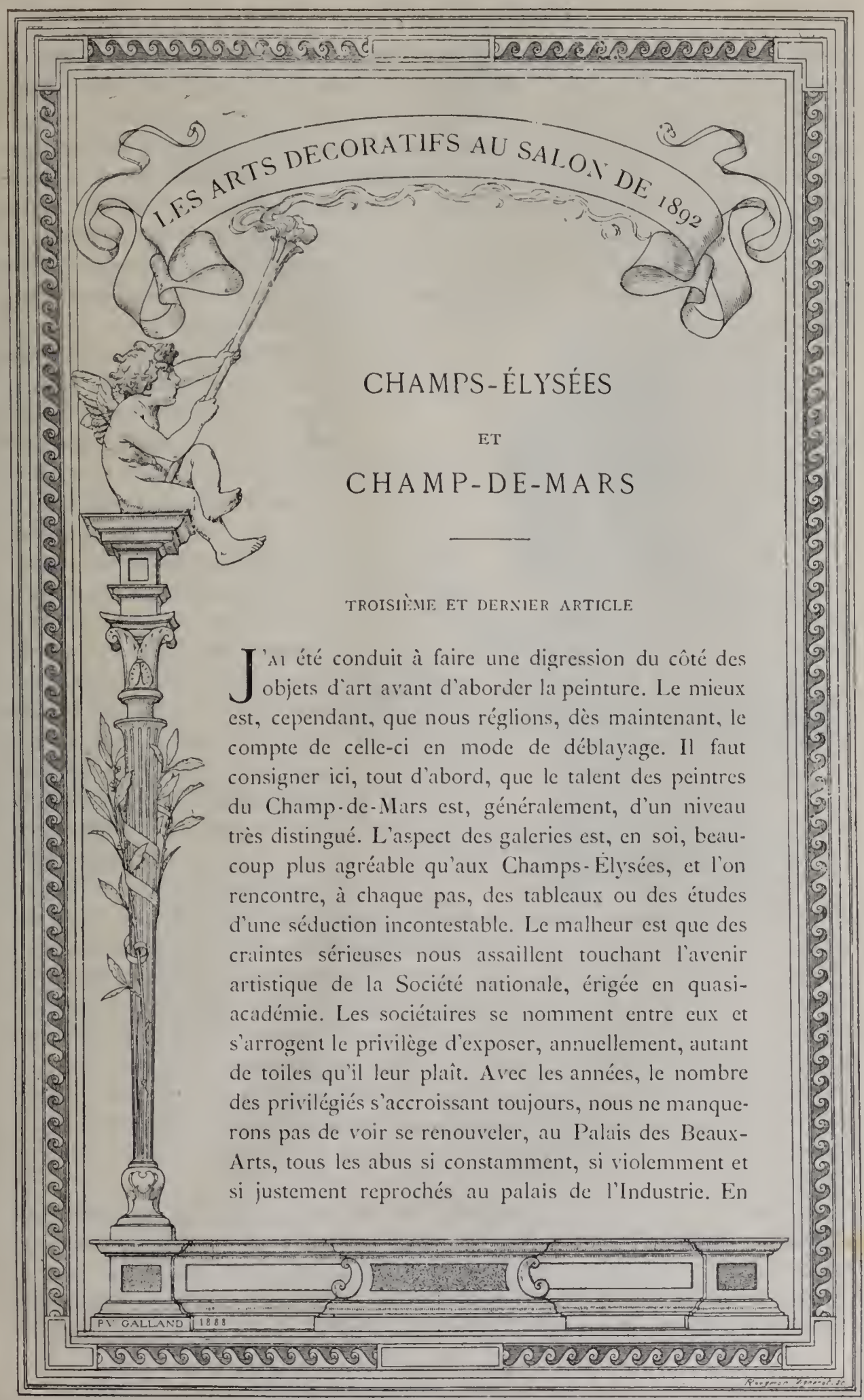
ARTS DÉCORATIFS

TOME XIII

Bordeaux. — Imprimerie G. Gounouilou, rue Guiraude, 11.


UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS
REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS
TREIZIÈME ANNÉE
1892-1893
DIRECTEUR :
VICTOR CHAMPIER
PARIS
PALAIS DE L'INDUSTRIE
Porte VII.

THE GETTY CENTER
LIBRARY



CHAMPS-ÉLYSÉES

ET

CHAMP-DE-MARS

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE

J'ai été conduit à faire une digression du côté des objets d'art avant d'aborder la peinture. Le mieux est, cependant, que nous réglions, dès maintenant, le compte de celle-ci en mode de déblayage. Il faut consigner ici, tout d'abord, que le talent des peintres du Champ-de-Mars est, généralement, d'un niveau très distingué. L'aspect des galeries est, en soi, beaucoup plus agréable qu'aux Champs-Élysées, et l'on rencontre, à chaque pas, des tableaux ou des études d'une séduction incontestable. Le malheur est que des craintes sérieuses nous assaillent touchant l'avenir artistique de la Société nationale, érigée en quasi-académie. Les sociétaires se nomment entre eux et s'arrogent le privilège d'exposer, annuellement, autant de toiles qu'il leur plaît. Avec les années, le nombre des privilégiés s'accroissant toujours, nous ne manquerons pas de voir se renouveler, au Palais des Beaux-Arts, tous les abus si constamment, si violemment et si justement reprochés au palais de l'Industrie. En

outre, la Compagnie, très riche en artistes en vogue, tend, d'ores et déjà, à devenir un centre de commerce de peintures adoptées par le monde. Je n'en veux d'autre preuve que l'infinie multitude de petits tableaux, uniformes, coquets, d'une adresse soulignée et engageante. Un certain art de mondanité légitimement suspect tend à se développer en cette exposition. On y tient boutique d'élégances en tout genre, depuis le genre religieux à l'usage de la haute banque, jusqu'au paysage de boudoir, depuis l'anglomanie jusqu'aux scènes populaires poussées à je ne sais quel raffinement de vraisemblance théâtrale. Moins de poèmes, en tout cela, que de sonnets. Nous ne détestons pas les sonnets, mais nous voulons aussi des poèmes. Un danger apparaît ici que je ne dénonce pas pour la première fois, mais auquel on ne prend pas assez garde.

Étude de M. Puvis de Chavannes, pour son panneau décoratif l'*Hiver* destiné à l'Hôtel de Ville de Paris (Salon du Champ-de-Mars).

En fait de panneaux décoratifs, trois ou quatre pages méritent d'être tirées à part. L'*Hiver* de M. Puvis de Chavannes, peint par ce maître pour faire face, dans l'Hôtel de Ville, à son *Été* de l'an dernier, s'impose à l'attention sans provoquer un sincère enthousiasme. Imaginez des champs couverts de neige, des bois lointains dont les tons rouillés vont s'éteindre vers un horizon bleuissant, un petit bois de peupliers que des bûcherons abattent, une ruine, à gauche, où les pierres disjointes sont enneigées à leurs saillies. En ce décor, figurez-vous des personnages divers, les uns d'une demi-vérité, les autres de pure convention : des ouvriers faisant tomber, à l'aide de cordes un arbre entaillé à sa base, une vieille femme drapée à qui l'on fait l'aumône d'un morceau de pain, des hommes qui chargent des fagots auprès d'une vieille femme en capuchon noir arrangée en sibylle, un bûcheron qui réchauffe, au feu flambant, les pieds nus de son garçonnet, un vieux bonhomme Hiver rencoigné dans l'ombre et, tout au fond, une théorie de chasseurs défilant. Le paysage est noble et beau à la façon d'un discours sur le froid, mais, en soi, nullement frigide; les personnages nous déconcertent de leur caractère ambigu, néo-classique. Beaucoup d'harmonie, mais peu de force expressive. Trop d'abstraction. Je ne crois pas, au total, que l'*Hiver* soit tenu pour un des chefs-d'œuvre de l'illustre décorateur.

M. Adolphe Binet poursuit son cycle de compositions pour le salon du Siège de Paris — toujours à l'Hôtel de Ville. Cette année, il nous montre des marins en embuscade dans une carrière de pierre au-dessus de Bagneux. La grande roue de manœuvre monte, inerte, dans le ciel glacé. La neige étend partout son tapis blanc, bleui aux rayons d'une lune qui semble se dissoudre au firmament violacé, empli de

mystère. Au fond s'entrevoit le village de Bagneux, avec son clocher-fantôme. Un convoi de Prussiens va passer que guettent nos marins, observant une maison, là-bas, vaguement éclairée, se dissimulant, comme retenant leur souffle. Œuvre très consciencieuse en sa tonalité volontairement abaissée pour un effet mural d'ensemble. Œuvre tragique et sobre, sans étalage, et qui veut être examinée. Il me revient, entre parenthèse, que l'Administration municipale se plaint de l'impression austère et populaire qui se dégage de la suite de compositions de M. Binet. En ce point se trahit cette extraordinaire indécision régnant à l'Hôtel de Ville, où l'on ne sait que prendre des partis que l'on regrettera le lendemain et se perdre dans les bagatelles. Un concours a eu lieu sur ce programme : le siège de Paris. Quantité de peintres ont essayé de répondre au sujet, et M. Adolphe Binet a été déclaré vainqueur. Aussi sérieux que savant, il a suivi ses esquisses approuvées par la Commission, en les améliorant sans cesse. Aujourd'hui, l'on s'aperçoit que le sujet n'est point « gai ». En toute bonne foi, il ne l'était pas davantage quand on l'a mis au concours. L'édilité parisienne rougit-elle du souvenir d'un siège héroïque? A-t-elle honte que les murs de son palais témoignent, devant l'avenir, du courage de l'ordinaire population et de l'armée nationale? En tout cas, l'artiste n'y peut rien, et il n'a qu'à continuer sa tâche comme il l'a commencée. Un conseiller municipal me disait hier : « Nous voulons lui demander d'égayer un peu ce qu'il lui reste à faire. » Égayer le siège de 1870! De qui veut-on se moquer?...

Vase en cristal coloré et gravé, exécuté par M. Leveillé. (Salon du Champ-de-Mars.)

J'ai la plus haute estime pour le talent de M. J.-C. Cazin; mais ses deux toiles exécutées pour la nouvelle Sorbonne, en dépit du charme de coloration propre à l'auteur, ne forcent pas mon admiration. Que peuvent bien avoir à démêler l'*Ours et l'Amateur de jardins* et la *Maison de Socrate*, de La Fontaine, et le Palais des Facultés? Socrate désirait avoir une maison petite et pleine d'amis — et les nécessités obligent à doubler les bâtiments de l'ancienne Sorbonne. L'ours jetait un pavé énorme à la tête de l'amateur de jardins pour écraser la mouche qui lui voltigeait sur le visage. Quel est donc ici le sens de l'épigramme? Le premier tableau a pour cadre une falaise d'où se découvre la mer bleue entre des dunes blanches. Je n'ai cure, en ce milieu, de personnages grecs tenant des discours que je n'entends pas. Le second tableau loge un ours de vaudeville, en tablier et en sabots, dans une sorte de paradis terrestre éblouissant de luxuriance, où les nuages du ciel viennent flotter à la cime des arbres. Nous avons bien souci de l'ours et de son pavé, parmi ces frondaisons édéniques et ces floraisons infinies! Notre œil cherche Adam et Ève; il s'offusque de trouver un hôte du Jardin

des Plantes en carnaval. Et quel dommage! Le rêve de M. Cazin nous a si souvent et si tendrement bercés en pleine nature!...

Vase en émail par MM. Grandhomme et A. Garnier.
Sujet du décor : *Orphée*.
(Salon du Champ-de-Mars.)

On ne saurait goûter les deux allégories de M. Duez : la *Physique* et la *Botanique*. La Physique! Une jeune femme roulée dans une peluche grise, appuyée sur une pile de gros livres, ayant à ses pieds des instruments et des cornues. La Botanique! Une jeune femme nue, les jambes voilées à peine d'une fluide gaze, allongée dans l'herbe et cueillant des roses trémières. Art mondain, tout de coquetterie et de superficie! Art de pratique et de décor plutôt que de décoration. L'artiste est mieux représenté, selon moi, par trois simples feuilles de paravent : des passeroses, des pavots s'enlevant sur des ciels légers, nuancés du gorge-de-pigeon au lilas mourant, et abritant des lapins blancs, des tourterelles, une chouette. Ce ne sera jamais sans plaisir que les regards, dans un appartement, s'arrêteront à ces bouquets de couleurs fraîches, faits pour semer autour d'eux un peu des gaîtés printanières [1].

M. Besnard, aujourd'hui, n'expose que des portraits. Il est vrai que ses naturelles aptitudes décoratives y trouvent deux fois à se donner carrière. Voyez cette jeune fille en robe rose, tête nue, en pied et de profil, tenant à la main son chapeau de paille blanche, fanfreluché de blanc. C'est en plein air, au milieu d'une pelouse, au bord d'un ruisseau D'abord, on s'étonne : l'exaltation de la verdure pâlit les chairs. Peu à peu, l'on se prend au charme de l'harmonie. La recherche n'a rien de mural et l'on sent, toutefois, à chaque touche, à quel point le peintre de ce portrait hardi et personnel est doué pour faire parler et chanter les murs. Un autre portrait de femme en gris, feuilletant un grand album, sans le moindre apparat, se présente en forme ronde comme pour s'encastrer dans un tympan. Ceci est une œuvre rare, une œuvre forte, une œuvre intime, une œuvre parfaite. Celui qui l'a signée est un maître incontestable, et je ne vois rien ni au Champ-de-Mars ni aux Champs-Élysées dont un artiste ait droit d'être aussi fier.

Thermomètre en émail,
par M. Alfred Meyer.
(Salon du Champ-de-Mars.)

1. C'est la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs qui a fait à M. Duez la commande de ce paravent.

J'en ai fini, à présent, avec tout ce qui n'est pas la section des objets d'art. Elle est l'honneur de l'Exposition, cette section organisée pour la seconde fois et dont le prestige s'affirme. Ah! le merveilleux encouragement pour les producteurs que la liberté de communiquer avec le public en dehors des magasins! L'art apparaît là où la plupart ne voyaient que le luxe. Quiconque se sent la force des belles entreprises se met en recherche de bon cœur, sûr d'avoir qui prête sympathie à ses tentatives et qui les comprenne. L'émulation se propage. C'est un immense bienfait, une source d'activité rouverte — et nous en sommes redevables à la Société fondée par Meissonier, présidée, à cette heure, par M. Puvis de Chavannes. Je sais bien que cette publicité, si favorable à l'éclosion des œuvres, va développer des engouements et susciter chez les industriels des vanités surprenantes. Déjà l'excessif contentement de soi se note en plusieurs. Nous ne sommes dupes d'aucune illusion, et je tiens à le répéter. Mais le principe dûment restauré selon la justice, la critique indépendante fera sévèrement le triage des œuvres et qualifiera les tendances ainsi qu'il conviendra. Au fond, les vanités ne sont que des

Frise en émail par M. Taxile Doat. (Salon du Champ-de-Mars.)

accidents. Combien de grands artistes ont été ridicules de satisfaction rayonnante en présence de leurs œuvres! Il ne faut pas se trop arrêter à ces bagatelles, car les hommes passent et les œuvres demeurent. La mémoire humaine est bienveillante: elle oublie les petitesses des individus quand on la caresse d'un sourire ou qu'on l'émeut d'une grandeur.

Nulle matière, nulle destination, nul caractère ne font exclure un objet du Champ-de-Mars, pourvu qu'une pensée d'art l'ait frappé de son sceau. Nous y relevons des meubles et des pièces d'orfèvrerie, des pièces de verre décoré, des ouvrages de céramique, des émaux, des vitraux, un modèle de lustre pour la lumière électrique, une cheminée en pierre sculptée. Tout ostracisme est aboli en thèse générale. Les artistes de l'industrie étant nommés membres de la Société participent aux avantages et aux abus du sociétariat, — c'est-à-dire que le nombre de leurs envois est illimité. Je ne puis m'empêcher de déplorer, à ce nouvel égard, le vice radical de cette organisation. Avant longtemps, l'encombrement viendra. Fera-t-on payer à ceux qui se présenteront, par des sévérités arbitraires le crime de vouloir rogner la place des anciens? Se résoudra-t-on à limiter pour tout le monde les morceaux à exposer? Dans le premier cas, on ne sera pas juste; dans le second, on soulèvera tant et tant de mauvaises humeurs que la Société en chancellera. Ceux qui ont rédigé les Statuts

du Champ-de-Mars ont pensé à leurs petits intérêts, à leurs dépits, à tout ce qu'on voudra, mais ils ont montré des vues singulièrement courtes, et leur règlement, examiné de près, est foncièrement critiquable. On voulait créer un centre d'art très rayonnant et très complet. Comment ne s'est-on pas aperçu que le privilège des sociétaires en ferait, à la longue, un bazar? Un homme n'a pas produit en son année douze ou quinze œuvres exceptionnelles et sans redites. S'il en expose un si grand lot, c'est par désir commercial et non par besoin d'art. Plus nous irons, mieux s'accusera ce bourgeois désir, vainement travesti en sentiment noble. Les peintres

Fleurs d'avril, plat en faïence, par M. Lachenal.
(Salon du Champ-de-Mars.)

auront été les premiers à donner le funeste exemple. C'est sur eux que pèsera surtout la responsabilité de l'avenir.

Cela dit à titre général, mais avec cette insistance due aux constatations dont il faudra, bon gré mal gré, qu'on se souvienne, j'aborde nettement la brillante section d'art industriel. Ce qui doit contribuer à l'expression de nos demeures, comme une pièce de mobilier, ou s'imprégner de nos pensées et de nos sentiments, comme un bijou, prend, pour ainsi dire, une vertu humaine. Il nous déplaît d'y rencontrer de l'illogisme ou de l'artifice, même sous le couvert du talent. Ainsi, M. Rupert Carabin est, à n'en pouvoir douter, un sculpteur sur bois des plus experts et un ingénieux artiste. D'où vient, pourtant, que ses meubles nous déconcertent? C'est qu'ils laissent à désirer soit pour la conception, soit pour l'architecture. Sa table des Quatre Éléments,

en particulier, qualifiée « table de travail », ne nous satisfait ni par l'appropriation du sujet ni par la construction de menuiserie. Deux figures nues, infléchies sur leurs genoux, soutiennent par les deux extrémités la pièce horizontale, à laquelle s'adosse un génie ailé de taille plus haute et abritant sous son aile un génie enfant. La table ne se construit, en somme, que par les deux statues porteuses, qui, trop dégagées de leur fonction de support, dominent l'entablement et, d'autre part, ployées, écrasées, comme cassées sous leur fardeau, écartent l'idée d'une stabilité permanente. On craint vaguement qu'elles ne finissent par se dérober au faix si lourd à leurs membres. Les deux autres figures, entièrement extérieures, ne les soulagent qu'accessoirement et par artifice. Une telle composition, dont je ne me mets pas en peine d'expliquer le symbolisme obscur, servirait aussi bien à un monument funéraire qu'à une table de travail, sinon beaucoup mieux. Je me suppose, un moment, installé devant ce singulier bureau. Croiriez-vous que la plate-forme imite une nappe d'eau couverte de nénuphars et de dentelle, aux rebords extérieurs, d'une frange de glaçons? L'étrange fantaisie que de me faire écrire sur une surface d'eau et dans la glace! Par surcroît, je suis gêné de ces têtes émergeant à ma droite et à ma gauche et de ce génie dont je vois les reins et les ailes, en face de moi. Je conviens que le sculpteur a robustement taillé son bois, mais je ne veux pas d'un meuble d'où la rassurante menuiserie est exclue et où rien ne veut compter, hormis la statuaire. Une table doit être franchement une table et non un prétexte à statues.

Vase en grès, par M. A. Delaherche. (Salon du Champ-de-Mars.)

M. Henri Guérard, graveur d'un talent rare, esprit toujours en éveil d'ingéniosité, a imaginé un moyen dont la décoration des meubles peut tirer grand parti : la pyrographie. A l'aide d'un instrument chirurgical inventé par le docteur Paquelin et appelé thermocautère, il incise le bois ou plutôt le brûle de traits plus ou moins profonds. Voici une frise de chats stylisés, debout parmi des enroulements capricieux. Voilà des paysages, des canards, des pigeons, pour dessus de porte. Le fer chaud, selon l'intensité des brûlures, varie les tons bruns. Au besoin, il serait légitime de recourir à de légers rehauts d'or, à des touches de couleurs discrètes. Ce procédé peut s'assimiler la plante, l'arabesque, la figure, tout le répertoire ornemental. L'ameublement aura mille fois raison de s'en emparer.

Je tiens pour des œuvres capitales les deux tables exposées par M. Émile Gallé. Les formes en sont simples, mais vigoureusement établies, d'une ébénisterie excellente, exemplaires dans leurs détails, revêtues d'un décor de marqueterie admirable. Nous n'avons guère d'artistes de la sensibilité suraiguisée, de la maîtrise attendrie de ce

Nancéen, amoureux des humbles plantes, attentif à tous les spectacles de la nature et qui mèle doucement sa rêverie aux choses. Un grand vigneron de Champagne l'a chargé de lui meubler une salle à manger. Il faut une table large et longue : l'artichaut est là pour en fournir les pieds; le lamier jaune, le cerfeuil, les petits pois, l'oseille suggèrent les motifs des entrées de serrures, et toute la surface supérieure devient le jardin idéal des herbes potagères. J'affirme que M. Gallé apporte en l'art de marqueterie une fraîcheur de sensation, une liberté de style, une verve d'interprétation du réel, une spontanéité de poésie et une conscience de réalisation qui, vraiment, le renouvellent. La somptuosité s'en fait imprévue et délicate, pleine de confidences à demi-mots, attirante comme une écriture d'ami. Il va de soi qu'il ne s'agit point de lutter avec la peinture. L'auteur tient, avant tout, à faire parler le bois, déjà insinuant par ses colorations propres et par ses veines. Des impressions de paysages,

Poursuivies par des papillons, vase modelé par M. J. Chéret.
(Salon du Champ-de-Mars.)

de ciels, de fruits surgissent du mélange des essences ou de leur opposition. Point de symétrie, mais une harmonie frappante de lignes et de nuances. C'est l'âme du bois extériorisant ses souvenances aux yeux du rêveur. Les herbes potagères montent de toutes parts, de la chicorée à la rouge tomate, de l'artichaut violet à la blanche joaillerie des fleurs de la carotte, ornemanisées et, pourtant vivantes, dressées parallèlement comme sans vouloir se composer et, néanmoins, sans confusion, et très fondues! Une petite table, pouvant servir de rallonge à la grande, évoque « un soir d'avril au vignoble ». Des filaments ligneux se dégage une pente de vigne, avec le bouquet de toutes les plantes poussées autour des ceps. Cet art, quasi nourri des sucs de la terre, est de conception naturelle et délicieux de nouveauté. Le bois y a d'indicibles tendresses, des noblesses de marbre, des opulences de soie, des grâces de fleurs, une sensitivité insoupçonnée. Comme pratique, M. Gallé n'use que d'une extrême réserve des éléments chimiquement teints, et seulement lorsque la nature s'est refusée à certaines gammes de couleurs pour le cœur des arbres, — par exemple, la gamme des verts.

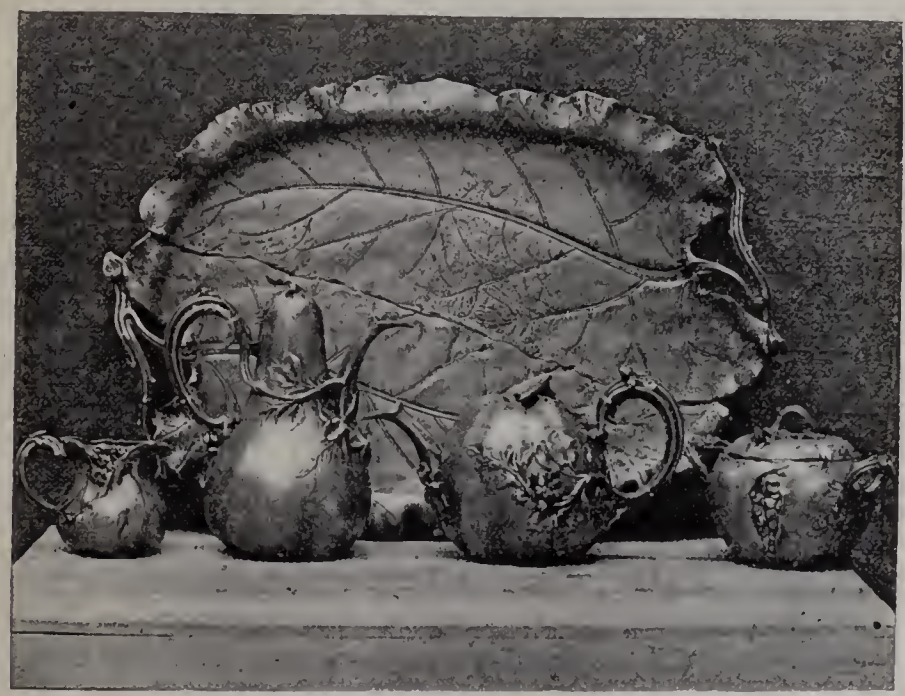
SCULPTURE

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1892).

LE VASE AUX MASQUES

PAR M. JOSEPH CHÉRET.

Ses marqueteries ont, en outre, une épaisseur de mosaïques, afin d'être substantielles et solides. Si l'on souhaite, en fin de compte, juger du talent de l'artiste en tant que marqueteur, je prie qu'on regarde les panneaux de la commode dessinée et exposée par M. Robert de Montesquiou. La décoration florale s'en inspire des raffinés *Hortensias* de M. Helleu, mais ce n'est plus l'œuvre peinte; le motif, en se transposant, a pris une vie nouvelle; les petits cubes de bois roses, bleus, violets, ne se dissimulent nulle part, et moins le bois s'abdique, plus vive est la séduction. Aux parties nues viennent s'aligner des inscriptions, des séquences en l'honneur de l'hortensia de ce sensitif enamouré de rêve qu'est M. de Montesquiou et qui ajoutent à la volupté du tableau le charme de la parole écrite et de l'interjection humaine. C'est une œuvre précieuse et rare, l'œuvre qui fait le mieux saillir peut-être non pas les qualités imaginatives



Service de table en argent, par M. Coupri.
(Salon du Champ-de-Mars.)

et poétiques de M. Émile Gallé, totalement marquées dans sa merveilleuse table aux herbes potagères, mais l'étonnante subtilité de sa technique qui se glisse à travers les idées et les formes, comme la brise dans les feuillées.

Nous connaissons de longue date le maître nancéen sous son aspect de magicien ès verrerie. Voici qu'il nous ravit plus que jamais par des enchantements nouveaux. Il est impossible de ne se point répéter à décrire les suggestions multiples qui sourdent de ces verres énigmatiques et parlants comme une eau mystérieuse s'échappe, sans bruit, d'une fontaine ombragée. L'artiste vit les yeux ouverts tour à tour sur les alchimies de la terre et du feu, et sur les spectacles du monde, des ruisseaux et du ciel. La science n'est pas son but : elle est son moyen. C'est par elle qu'il cristallise les états de son âme par l'opulence des substances inertes nées, de par sa grâce, à la vie splendide, à la sainte expression. Ses pâtes vitreuses, ciselées de main de poète, gardent presque toujours, dans leur magie, l'apparence élémentaire des gemmes, issues des creusets primordiaux; mais que d'intimes signifiances il leur fait recéler! Des ombres vertes

de hêtres et d'orchis, où paraissent des noctuelles, mettent au cristal purpurin d'une urne la sensation des branchages et le ressouvenir des solitudes. A la bulbe d'un lis, sur une forme vert lichen pénétrée de jaspures, glissent, parmi les mousses, de verts scarabées. Cette lampe de cristal violet est un crépuscule. Ce bol blanc, grenu à la surface comme un galuchat, fait penser à des herbes sous la glace. Ici, le vert pâle du saule se combine au brun des feuilles mortes; là fleurit la myrtille dans le noir pruineux et le ton riche de l'écaille; des coquilles logent, ailleurs, en de transparentes ombres, leurs valves et leurs cornets; ou bien, sur le brun et le gris, l'argent tombe en gouttelettes. Un vase traduit le vers de Victor Hugo :

Comme dans les étangs assoupis sous les bois...

Un autre nous redit le vers d'Alfred de Vigny :

Les grands bois et les champs sont de vastes asiles...

Et d'un liseron d'octobre s'échappe la tendre plainte de Verlaine :

Vous vous êtes penché sur ma mélancolie...

Que d'intellectualité féconde et sensible en cet art prestigieux où les Japonais peuvent reconnaître quelques-unes de leurs œuvres, mais où l'on retrouve, surtout, l'esprit français des vieux siècles en éternelle transformation !...

Je ne passe jamais devant la vitrine de M. Léveillé sans m'y arrêter avec plaisir. M. Léveillé est le successeur, l'héritier artistique de ce pauvre Eugène Rousseau qui, simple marchand, fut un artiste achevé et un instinctif initiateur dans le double domaine de la verrerie et de la céramique. L'héritage est échu à un raffiné digne de le recueillir. De beaux vases de verre gravés à la japonaise ont toute la magnificence du jade et se parent de plantes et de poissons comme travaillés dans une coulée de corail. En d'autres apparaissent de puissantes arborescences. Et, pour n'être point accusé de ne se complaire qu'aux opacités, M. Léveillé nous montre des verres blancs dont les éblouissantes craquelures s'éclaboussent de gouttes d'or ou se pavoisent de mates oxydations jaunes ou rouges, comparables à des écharpes. Il convient d'ajouter que l'exposant a eu pour collaborateur, en ses brillants travaux, un excellent graveur sur verre : M. Michel.

La peinture en émail possède en MM. Paul Grandhomme et Alfred Garnier deux maîtres inséparables, car ils ne produisent guère qu'ensemble, et leurs signatures s'unissent comme s'identifient leurs personnalités. Je leur reproche de se souvenir sans cesse des motifs de la Renaissance, défaut commun, du reste, à presque tous les émailleurs, et à la plupart des orfèvres. (Voyez les nudités émaillées ornant le thermomètre de M. Alfred Meyer[1], et, pour l'orfèvrerie, les superbes branches d'éventail en or repoussé de M. Brateau et les plaquettes mythologiques repoussées en argent, d'une exécution impeccable de Francis Peureux.) Mais comment ne pas s'émerveiller, en dépit des doctrines, du resplendissant vase d'Orphée de MM. Garnier et Grandhomme ! Le ciel rouge, les lointains bleus, la mer éclatante, la robe d'hyacinthe flottant sur la

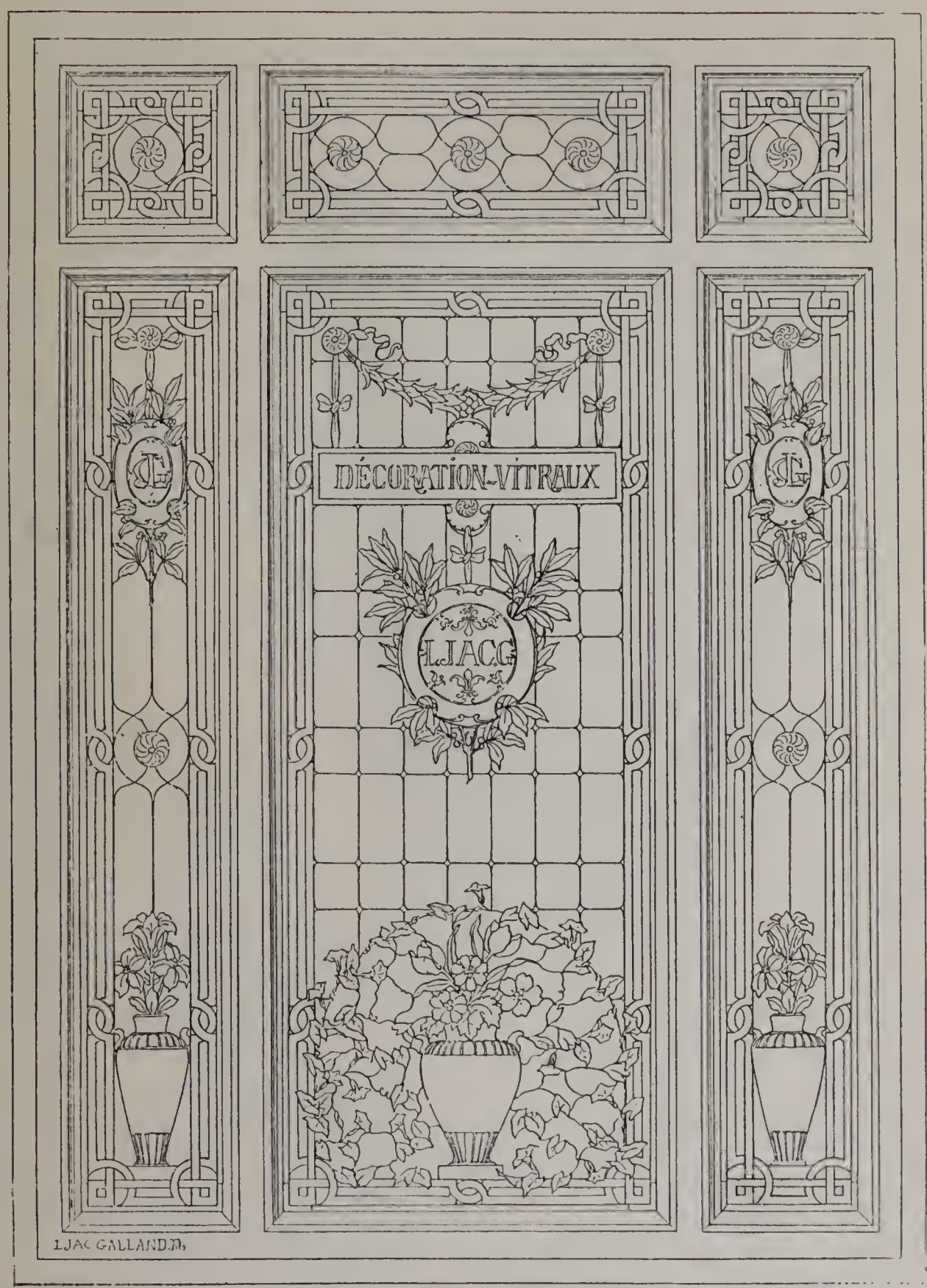
1. Ce thermomètre appartient à M. le vice-amiral Miot, un judicieux et délicat passionné de l'émail, qui possède de M. Meyer nombre d'œuvres de valeur.

CÉRAMIQUE

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1892).

PANNEAU DE FAÏENCE ÉMAUX CLOISONNÉS

COMPOSITION DE M. ERNEST CARRIÈRE. — EXÉCUTION DE M. TH. DECK.



Verrière composée et exécutée par M. Jac. Galland.
(Salon du Champ-de-Mars.)

nudité du poète, la lyre d'azur qui gît à ses pieds sont d'une rutilance harmonieuse, d'une vibration de couleurs vitrifiées que rien n'égale. C'est un chef-d'œuvre de musée.

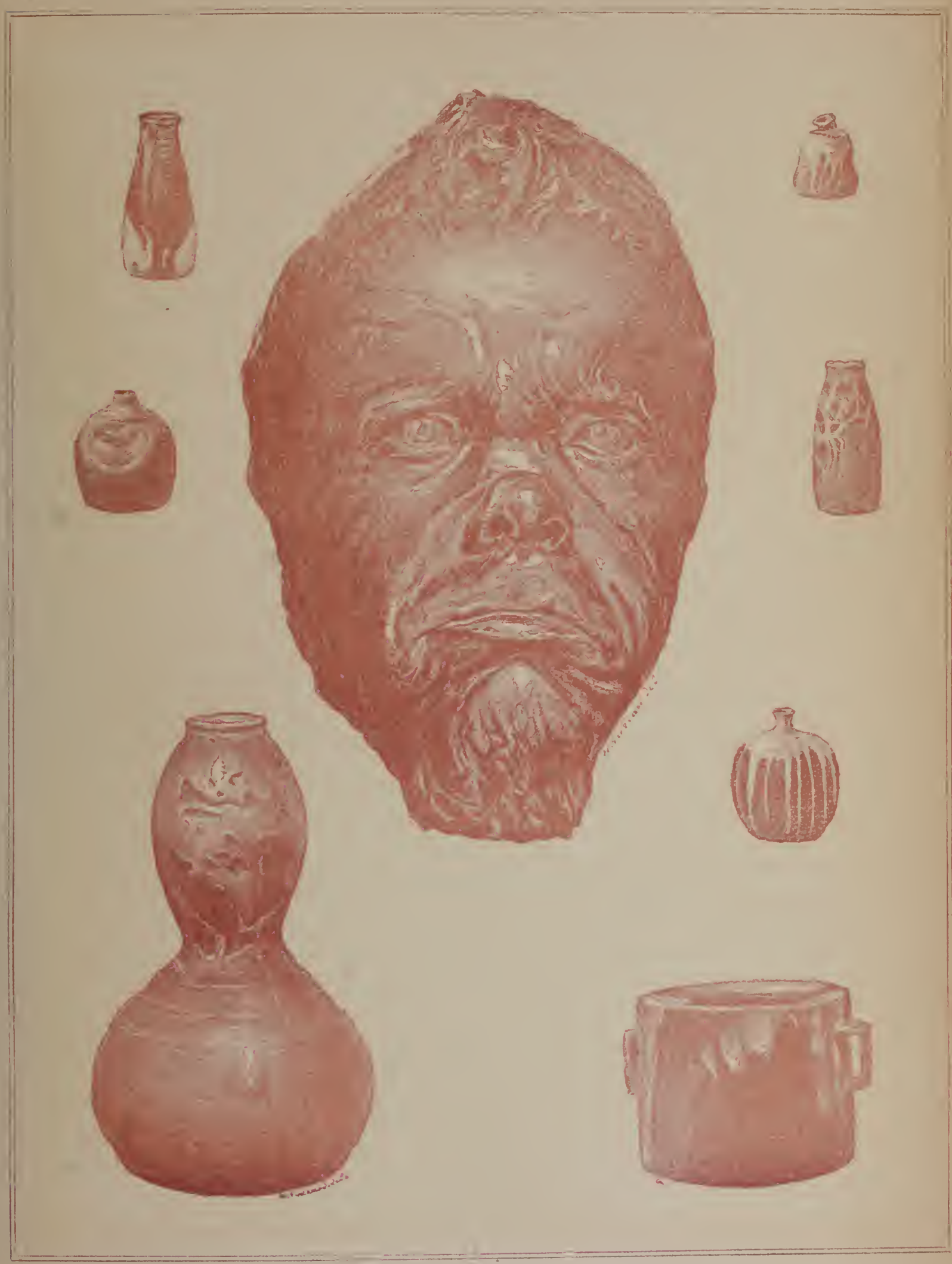
A M. Fernand Thesmar appartient un mode d'émail absolument nouveau : l'émail transparent, sur cloison. Le passé n'a rien connu de semblable et cette constatation n'est pas pour un artiste un médiocre honneur. Je ne saurais dire par quel procédé M. Thesmar arrive à se passer d'excipient; le fait est qu'il s'en passe et que ses pièces, éminemment précieuses, ont — principalement en transparence — un aspect unique. Certains décors de fleurs ornemanisées se rapprochent des faïences persanes; mais ce n'est là qu'un rapprochement de surface et assez indifférent. Les tasses à gouttes de sang, à petites anémones sur fond vieil or, à fond jaune opaque, à fond rose et jade clair, à fond jade vert, sont délicieuses. La coupe ornée de feuilles de houx, de baies rouges, de fleurs diamantines, ferait figure dans la plus belle vitrine de la galerie d'Apollon. Salut à l'une des authentiques créations de notre temps.

Tous les arts du feu fraternisent. Les céramistes sont nombreux au Champ-de-Mars. On ne peut que louer les vases en porcelaine flambée de M. Ernest Chaplet, à l'épiderme curieusement grésillé. M. Lachenal a des partisans; j'ai vu des connaisseurs très épris notamment de son pot de grès tendre. Ses qualités techniques sont hors de cause ; son goût de décoration verse souvent dans une banalité souriante et commerciale. Il y a quelques bonnes pièces à reflets métalliques parmi les envois de M. Clément Massier (de Vallauris), mais il y en a une multitude de vulgaires et qui font ressembler son exposition à un étalage dans une ville d'eaux. Aussi bien tout s'efface-t-il devant les grès de M. Auguste Delaherche et de M. Jean Carriès, auxquels notre attention se doit comme notre sympathie.

M. Delaherche est, à cette heure, le maître potier par excellence. Nul ne le vaut à nos yeux pour la robuste franchise des formes, pour le naturel de l'art céramique le plus pur et le plus fort. Presque point de détails décoratifs : parfois, au goulot d'un vase, deux ou trois boudins roulés comme des cercles de tonneau; ou encore un motif gravé, ornemental ou végétal; par exception même, un motif en relief, tel qu'une branche de chêne, ou peint ton sur ton, tel que des feuilles de marronnier en bleu de cobalt. Les pièces que je préfère sont celles à forme pleine, sans parties rentrantes, sans saillies, sans froissures, décorées par le feu seul, où les oxydes ont coulé en traînées bleues, en épais ruisseaux jaunes, en liquéfaction sanglante. L'art de M. Delaherche est le triomphe de la poterie. On ne s'en lasse jamais. La gloire des flammes y rayonne exemplairement.

Sur M. Jean Carriès une légende avait couru depuis quelques années. On représentait ce sculpteur comme cherchant la pierre philosophale dans un vieux château du Nivernais, où il vivait penché sur des fours et d'où il ne reviendrait point. Nous avions, de temps à autre, occasion de voir des bronzes de sa façon, masques ou bustes, d'une magistrale souplesse de modelé, recouverts de patines brunes ou blondes, vertes ou noires, d'une homogénéité parfaite, et des poteries de grès d'une sobriété puissante. Le Champ-de-Mars nous montre, tout d'un coup, les deux faces de son individualité. Ce sont des sculptures moelleuses sans mièvrerie, fondues à la cire perdue et patinées avec une diversité onctueuse, et des pièces de grès du plus haut intérêt et dont plusieurs ne le cèdent pas aux chefs-d'œuvre du Japon. Des pots en forme de gourde ou de

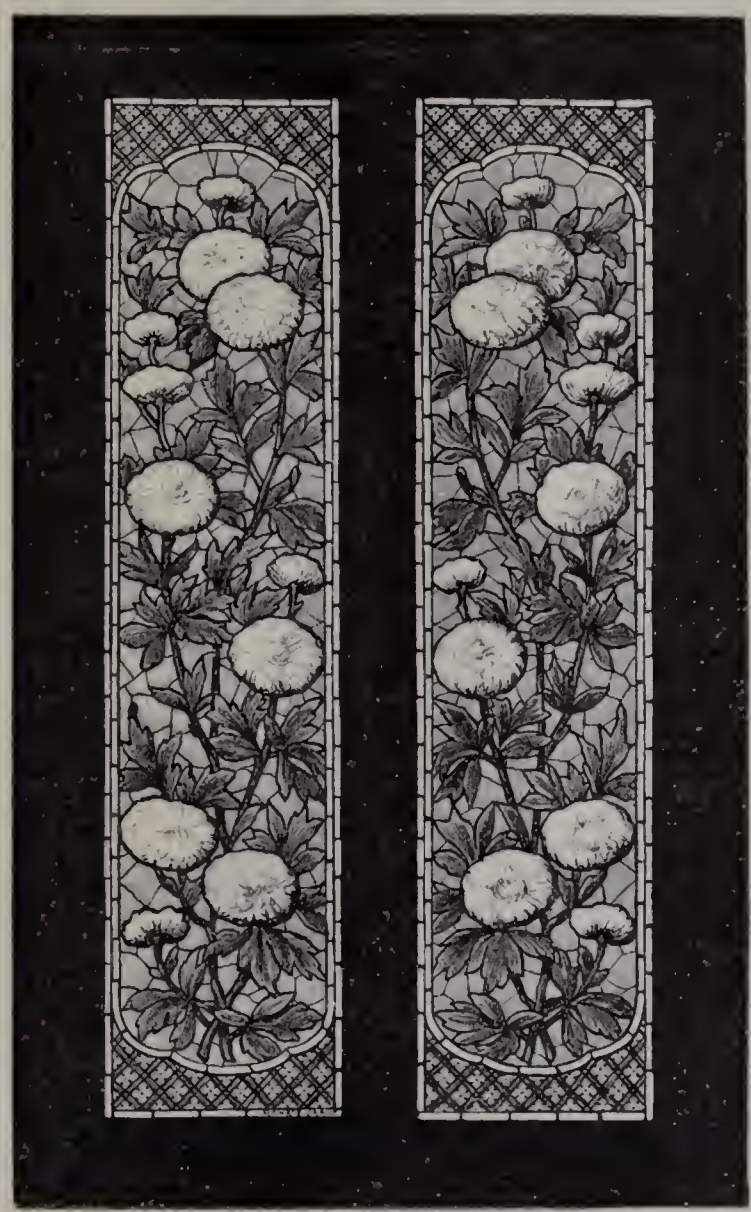
LE SALON DU CHAMP-DE-MARS (1892)



MASQUE ET VASES EN GRÈS

COMPOSÉS ET EXÉCUTÉS PAR M. JEAN CARRIÈS

courge se parent de couleurs blanches, bleues ou vertes, s'enduisent d'un émail craquelé ou côtelé, se jaspent, s'écorcent pittoresquement. Çà et là, l'or intervient, décorativement, en taches luisantes; ailleurs, entre les parties de revêtement, perce la matière naturelle, dure comme la roche. Cette production fait justement fortune.



Chrysanthèmes, vitrail par M. Carot.
(Salon du Champ-de-Mars.)

L'artiste s'occupe, en ce moment, d'une grande porte ornementale, de laquelle il nous offre, par avance, de curieux fragments, statuettes, masques, animaux fantastiques. Sans préjuger de l'ensemble architectural, que nous apprécierons sans doute à son heure, nous notons que M. Carriès a des couvertes franches et qui n'empâtent pas la délicatesse des saillies. Et certes, nos souhaits vont d'eux-mêmes à ce jeune et ardent chercheur aux prises avec une tentative considérable, étrangère aux banalités courantes et qui s'appartient.

Maintenant, j'ai fait le tour des deux Salons, caractérisant d'un trait les envois

rattachés par un lien étroit à l'art décoratif. Assurément, je n'ai pas tout dit. Il m'eût fallu étudier, par exemple, les pièces de table en argent repoussé de M. Coupri, — notamment, son beau plateau en forme de large feuille nervé et sa cafetière en forme de gourde, décorée de fleurs; la coupe testimoniale, modelée par M. Aubé, pour être offerte à M. le député Mézières, au nom des maîtres de forges français, en reconnaissance d'un service; les modèles de vases à figurines de M. Joseph Chéret; les vases en bronze ou en terre-cuite et le pied de lampe en fer forgé du sculpteur suédois Erikson, — le haut-relief très expressif de *Proserpine tenant des gerbes et des fleurs,* de Mme Besnard, destiné à être exécuté en faïence; le vitrail aux chrysanthèmes de M. Carot et divers vitraux d'appartement de M. Galland fils, remarquables par le judicieux emploi des verres ondulés, dits *américains*, et par de curieux tons de nacre et d'écaille blonde... Mais il suffit. Nous avons montré la place dévolue aux artistes de l'Industrie dans le chœur général des artistes, et combien dignement ils l'occupent. Nos prémisses sont amplement justifiées. L'unité de l'Art triomphe.

L. DE FOURCAUD.

Testimonial en argent exécuté pour M. MEZIÈRES, député, par M. J.-P. AUBÉ.
(Salon du Champ-de-Mars.)

ÉMAIL.

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1892).

TASSE ET COUPE EN ÉMAIL TRANSPARENT

COMPOSITION ET EXÉCUTION DE M. F. THESMAR.

1. TRÉFLE SUR FOND BLANC (APPARTIENT A Mme LA BARONNE V...); 2. GUI ET HOUX SUR BRANCHE MORTE (APPARTIENT A M. J. J...).

LES FLEURS
DANS LES APPARTEMENTS
ET LEUR ROLE DANS LA DÉCORATION MODERNE
(Suite)[1]

Si dans mon précédent article je me suis étendue un peu longuement sur les détails de la décoration des fleuristes, c'est que chacun trouvera chez eux des inspirations d'une entière compétence, relativement aux effets que l'on peut obtenir, soit dans la toilette, soit dans l'appartement; de plus, leurs magasins étant éclairés à la lumière électrique ou au gaz, on jugera également des modifications produites dans les nuances par ces différents éclairages. De toute manière, il faudra avoir égard aux teintes vives ou attiédies, brillantes ou pâles, pures ou rompues.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. XII, p. 336.

Encadrement de pages composé par la *Revue des Arts décoratifs*, par M. Jacques Cantel.

Les gerbes et corbeilles, que le goût des différents fleuristes varie à l'infini, transforment aujourd'hui nos habitations en véritables édens parfumés. Il y a quelques mois, le roi Milan avait envoyé à Mlle C. d'A... un vrai monument d'orchidées blanches, qui semblaient uniques dans leur genre. Mais quelques jours après, Mlle E... recevait à son tour un monceau neigeux de ces rarissimes fleurs.

En dehors des serres de la Ville de Paris, de celles de Louis Dallé, à Grenelle et à Clamart, de Lebeuf, à Argenteuil, etc., quelques amateurs ont réuni les collections les plus complètes d'orchidées : M. Moreau, avenue Flandrin; M. le docteur Fournier, à Neuilly, dont la collection de *Népenthes* est réputée et mérite une description. Ces curieuses plantes inspirent en effet un grand intérêt; elles sont très en vogue et très appréciées pour l'ornementation d'un salon artistique. Leurs étonnantes fleurs, en formes d'urnes, aux coloris les plus divers, sont comme soudées à l'extrémité des feuilles inclinées et se balancent au moindre contact de l'air. Elles renferment, avant leur complète maturité, un breuvage qui désaltère agréablement les voyageurs des pays chauds, et sont surmontées d'espèces de couvercles entr'ouverts et variés de couleurs.

M. le baron Adolphe de Rothschild a réuni dans ses serres de Boulogne, ainsi que le baron Alphonse de Rothschild, à Ferrières, le duc de Massa, à Champlâtreux, la duchesse d'Uzès, à Boursault, les orchidées les plus rares. Mais il paraît que la collection de Lord Rothschild, à Londres, les dépasse encore toutes en merveilles.

Contrairement à d'autres espèces de plantes non moins intéressantes, les orchidées ont augmenté de prix dans des proportions extraordinaires. En voici un exemple frappant : en 1830, la Sobralia-Macrantha était cotée 650 francs; elle a atteint depuis le prix fabuleux de 3 à 4,000 francs.

Quelle peut être la cause de cette augmentation?

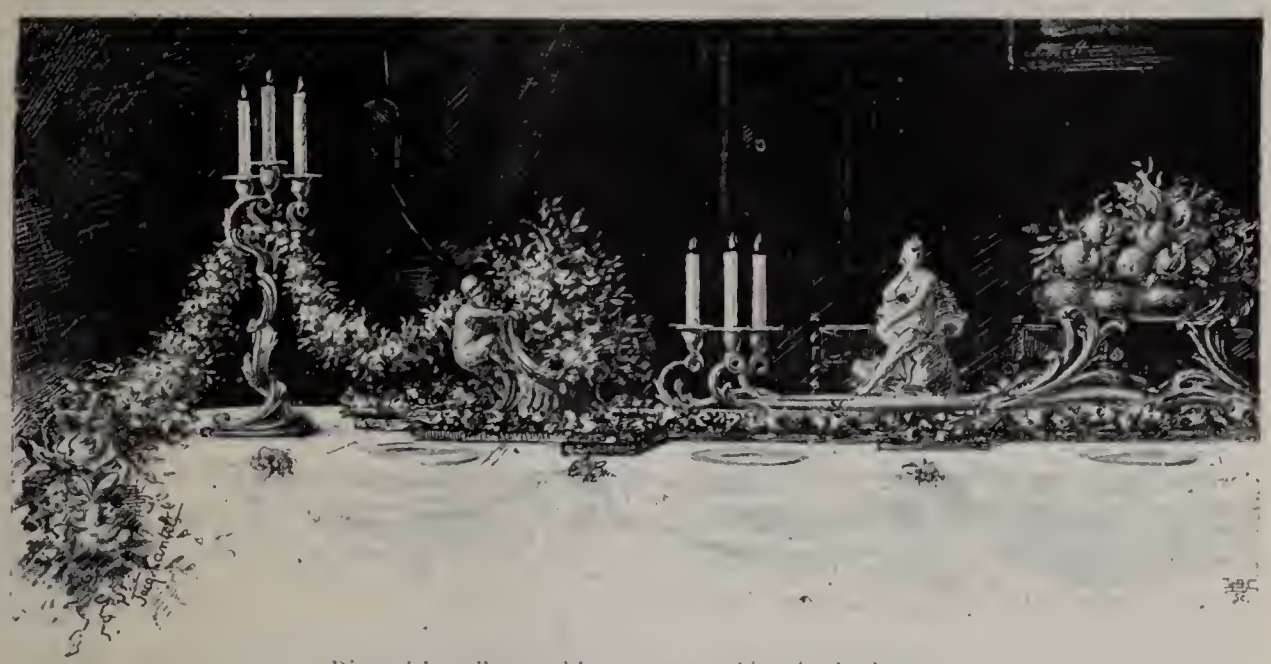
La Mode!

Je tiens maintenant à signaler à mes lecteurs une plante bulbeuse, le *Négealia*, charmant de tons et d'aspect, dont la fleur ressemble, en plus larges pétales, à la verveine, et se groupe en touffes nuancées des teintes les plus fines. La plus belle collection de ce produit des rhizômes existe dans les serres de M. Mame, à Tours.

Je n'ai rien dit encore de la « fleur d'or », importée à Marseille par Blanchard en 1790, au milieu de la tourmente révolutionnaire. En Angleterre, l'acclimatation de cette fleur prospéra, au point de créer « the Lambeth chrysanthemum Society ». Chez nous, sa culture a pris, dans ces dernières années surtout, un développement phénoménal. Le fleur poétisée par les récits vaporeux de Loti est arrivée aujourd'hui à des dimensions étonnantes. Déjà, les chrysanthèmes réunis au Jardin d'Acclimatation nous avaient vivement intéressés, mais nous avons été éblouis à la dernière exposition de la rue de Grenelle. Toutes les couleurs et toutes les nuances y prodiguaient, dans leurs gammes respectives, leurs ors, leurs pourpres et leurs neiges; l'acajou, le lilas, le cardinal, le brique, l'amarante, le rose tendre, le blanc d'argent, le paille, le soufre, se jouaient sur les pétales échevelés et bizarres de ces rois du jour. Lévêque, Yvon, un horticulteur de Grenoble, etc., ont rivalisé de produits extraordinaires, dont je désire citer quelques spécimens, tels que *Madame Hoste*, superbe fleur; *Belle Paule*, blanche et mauve, curieuse; *Cumming*, frisée, nuancée du dahlia au mauve, très remarquable;

Monsieur R. Elliot, 1891, très grande, mauve rosée, cœur jaunâtre, pétales droits très étroits; *Kiote,* 1891, grenat, dessous des pétales jaune d'or; *Cérès,* fleur américaine blanche et rose, magnifique.

Les œillets qui figuraient à cette même exposition méritent aussi d'être signalés. Reigner, Rochard et autres ont fait faire de grands progrès à la culture de ces jolies fleurs si parfumées, qui ont détrôné, pour ainsi dire, le camélia, importé en Europe il



Disposition d'une table à manger décorée de fleurs.

y a 150 ans, et si estimé autrefois. Il y a un demi-siècle environ, le camélia blanc était la parure obligée des premiers pas d'une jeune fille dans le monde. A présent, ces fleurs régulières et comme inanimées sont reléguées dans les serres, et c'est à peine si quelques femmes nerveuses, redoutant les parfums, daignent encore en orner leurs salons.

Chaque fleur dit un mot du livre de nature :
La rose est à l'amour et fête la beauté,
La violette exhale une âme aimante et pure,
Et le lis resplendit de sa simplicité.

Mais le camélia, monstre de la culture,
Rose sans ambroisie et lis sans majesté,
Semble s'épanouir aux saisons de froidure
Pour les ennuis coquets de la virginité.

Cependant, aux rebords des loges de théâtre,
J'aime à voir, éversant leurs pétales d'albâtre,
Couronne de pudeur, de blancs camélias

Parmi les cheveux noirs de belles jeunes femmes
Qui savent inspirer un amour pur aux âmes,
Comme les marbres grecs du sculpteur Phidias.

(LASSAILLY.)

Parmi les fleurs à la mode en ce moment, les muguets, et surtout les discrets cyclamens de Perse, de culture récente, blancs, mauves, tachetés de pourpre, tour à

tour simples et doubles, réclament une mention. Ils sont indiqués pour les jardinières ou les milieux de table, dont l'usage est tout à fait établi aujourd'hui. La maîtresse de maison la plus simple ne reçoit pas même ses intimes sans égayer le repas par la vue de quelques fleurs. Ce luxe a pris des proportions telles qu'il faut renoncer à décrire toutes les élégances qui surgissent chaque jour. Dernièrement, Louis Dallé a organisé, chez Mme Y..., une table de 24 couverts, style Louis XV, garnie de guirlandes de violettes de Parme et de roses; ces guirlandes, soutenues par des montants recouverts de rubans, venaient se relier au milieu de table formé par un plateau en glace avec gerbe de fleurs; des bouquets ornés de nœuds Watteau indiquaient les places des convives féminins. Dallé-Bellangé m'a décrit une garniture de table Louis XVI, moins riche, mais ravissante dans son genre : un coussin de fleurs comme milieu, d'où partaient des guirlandes, entourant les candélabres et les places des convives — bouquets de corsage assortis. Une autre de ses tables, de 25 couverts, mérite d'être citée; une planche de milieu, forme Louis XV, couverte de fleurs faisant pelouse, sur laquelle, au centre et aux coins, sont posés des sujets de Saxe; des guirlandes de même style contournent les candélabres et les pièces d'argenterie — bouquets et boutonnières assortis. Mais toutes les bourses ne peuvent aborder des frais qui ne sont pas moindres de 300 francs et atteignent le plus souvent de 500 à 600 francs. Louis Dallé et Dallé-Bellangé fournissent une clientèle étrangère favorisée par la fortune, et aimant les fleurs en toute occasion.

Les modestes corbeilles de table sont à la portée de chacun. Elles sont généralement composées de fleurs moins chères; les ouvrières soutiennent chaque tige par un fil de fer rehaussé d'un petit bâton; quand ces préparatifs sont terminés, il faut un quart d'heure à la fleuriste principale pour finir l'œuvre et la livrer. Le travail est à peu près le même pour l'ornementation des églises ou chapelles, les jours de mariage ou de fête; il est curieux de voir la rapidité avec laquelle se construit cet ensemble émaillé, riant et éphémère, puisqu'il ne durera qu'un moment.

Les palmiers, kentias, phœnix, etc., composent d'abord un fond touffu auquel on mêle des anthénis, dont les dômes argentés ont plus de deux mètres de diamètre et qu'on appelle des Marie-Antoinette (produit de Paris). On y ajoute des branchages de verdure différente sur lesquels on pique en dernier lieu des fleurs toutes préparées. Ces groupes sont bordés de plantes basses et variées. En une demi-heure tout a été combiné!

Les couronnes nécessitent des soins plus longs et plus difficiles. Combien d'enterrements ont coûté des nuits entières aux principales fleuristes de Paris! Cet usage est devenu presque une exagération, de nos jours; autrefois, les immortelles seules accompagnaient les chars funèbres. Cependant, le vers suivant, s'il n'est pas pris au figuré, prouverait que, déjà au siècle dernier, on déposait des fleurs sur les tombes.

> Qui chantera votre vertu guerrière?
> Sur vos tombeaux qui répandra des fleurs?
>
> (Voltaire.)

Si on portait des fleurs sur les tombes des êtres aimés, la mode nouvelle était inconnue alors, et date d'une vingtaine d'années au plus, surtout dans les proportions

actuelles. Je ne sais si cette coutume a gagné l'Angleterre. L'austérité protestante s'y oppose peut-être? Et c'est sans doute pour cette raison, et non parce qu'il avait — comme on s'est plu à le dire — horreur des fleurs, que Lord Lytton, quoique poète, les a interdites dans ses dernières volontés.

Il n'en a pas été de même pour l'empereur dom Pedro. La chambre mortuaire a été convertie en un parterre de violettes, de roses et de camélias. Le jour du service religieux, une simple couronne d'immortelles était seule posée sur le drapeau brésilien recouvrant le cercueil, mais les deux chars marchant parallèlement devant la voiture funèbre étaient l'un et l'autre symétriquement ornés de splendides et innombrables couronnes, parmi lesquelles beaucoup en fleurs artificielles devant acccompagner l'Empereur jusqu'en Portugal. Les palmes enrubannées de mauve et portées en faisceau immédiatement derrière le char mortuaire, complétaient cet ensemble imposant.

Quelque temps avant, pour l'enterrement d'un amiral, Dallé-Bellangé avait déjà imaginé une ancre de vaisseau toute en fleurs et, dans une autre circonstance, composé avec succès un cœur représentant la Foi, l'Espérance et la Charité, formé des fleurs les plus rares, et dont le prix s'est élevé à 700 francs.

En décembre, toutes les fleuristes de la capitale avaient à rivaliser de talent, de goût et d'activité pour se rendre dignes du regretté et si estimé M. Alphand. Elles y ont mis tout leur cœur.

Je n'ai pas à faire la description du catafalque élevé au Champ-de-Mars; je constate seulement que l'aspect du dôme central, transformé en chapelle ardente, était saisissant. Plus de cent couronnes, admirables de composition et de grandeur, décoraient le char mortuaire et couvraient le char réservé aux fleurs; les plus importantes reposaient sur des supports. La crainte de fatiguer mes lecteurs me donne le regret de ne pouvoir décrire que quelques-uns de ces chefs-d'œuvre de goût.

Les jardiniers de la Ville de Paris s'étaient distingués par une immense couronne de roses-thé, de lilas blancs et de roses rouges, que surmontait un splendide bouquet d'orchidées et au milieu de laquelle se trouvait une admirable croix de violettes et de camélias. « La légion du génie à son colonel » avait fait exécuter un croissant presque fermé sur un socle de violettes en gerbes détachées, mêlées à des palmes vertes retenues par des rubans violet foncé. Celle que Lachaume avait composée pour « la Ville de Pau reconnaissante », toute en violettes de Parme, surmontée d'une majestueuse branche de camélias blancs (du prix de 500 francs), mérite d'être citée, ainsi que celle du « Département de la Seine », Parme et roses-thé. Chabrié-Ruggieri avaient envoyé une couronne entièrement en orchidées.

Louis Dallé en avait fourni quinze, très remarquables aussi, de 150 à 300 francs, toutes en fleurs avec palmes. Beaucoup de couronnes étaient voilées de crêpe.

La Municipalité était représentée par une profusion de fleurs enrubannées de rouge écarlate. Les fleuristes des Halles avaient également composé un grand nombre de couronnes pour les différentes corporations. Le chiffre total des fleurs envoyées ce jour-là a dépassé 20,000 francs.

Plus tard, à Sandringham, parmi les fleurs couvrant le cercueil du duc de Clarence, on remarquait une harpe de $1^{m}30$ de haut, faite de muguets et d'orchidées

blanches, surmontée d'une couronne de violettes russes; ses cordes étaient d'or et la troisième était brisée, par allusion au degré que le prince défunt occupait sur les marches du trône.

Par un contraste qui se produit à chaque instant dans la vie, si les fleurs jonchent la terre aux jours de deuil, elles sont le luxe et l'animation de toutes les fêtes diurnes et nocturnes, qui tiennent désormais à avoir une bataille de ces gracieux projectiles.

Enfin, et comme dernière innovation, on portait, il y a quelques jours, dans une corbeilles de roses, un enfant nouveau-né, à la Madeleine, pour y recevoir le baptême. Cette poétique adaptation aura-t-elle des imitateurs? Des progrès de luxe floral se produiront-ils encore dans l'avenir? Nous en pouvons presque douter; les siècles futurs en jugeront!

GILBERTE.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES
L'ÉCOLE
DES
ARTS INDUSTRIELS
ET
LE MUSÉE
DES
ARTS DÉCORATIFS
DE GENÈVE
I
L'École des Arts industriels fondée à Genève en 1876 s'est acquise, dès la dernière Exposition universelle de 1889 à Paris, une situation exceptionnelle entre toutes les institutions similaires de l'Europe.
F. V. GALLAND

Parmi cinq cents et quelques établissements du même genre, l'École des Arts industriels de Genève a remporté le grand prix d'honneur, et le premier magistrat de la République française, en visitant l'exposition du travail, s'est empressé de rendre publiquement hommage à l'excellente organisation de l'École genevoise et au magnifique résultat auquel elle était arrivée en si peu de temps.

Depuis quelques années aussi, Genève possède un musée des Arts décoratifs, complément indispensable d'une école des Arts industriels; ce musée, dont les dix-sept sections sont encore à l'état embryogénique, a été fondé avec une méthode irréprochable et représente déjà en ce moment une création typique dans son genre.

L'école est une institution de l'État genevois, le musée appartient à la Ville, mais État et Ville se sont entendus pour doter l'antique Rome protestante de deux fondations dont elle peut s'enorgueillir à juste titre.

Les citoyens des petits pays indépendants sont parfois coutumiers d'un orgueil jaloux, mais légitime, qui les pousse à faire une concurrence redoutable, dans l'arène pacifique, aux grands États, leurs voisins.

Ce que nous appelons, non sans une pointe d'ironie, le patriotisme du clocher, est une bonne chose quand il amène les citoyens d'un petit pays à créer des institutions qui peuvent passer à juste titre pour des modèles dans leur espèce.

II

L'École des Arts industriels est située dans un milieu bien approprié, non loin de la gare et de la rue du Mont-Blanc; les bâtiments sont vastes et parfaitement aérés, et l'installation des collections et des salles de travail ne laisse rien à désirer.

En entrant, à droite, vous franchissez le seuil d'une salle spacieuse remplie d'objets de toute nature, sortis des ateliers de l'École et qui sont vendus au profit des élèves qui les ont fabriqués. Cette salle, admirablement éclairée, sert en même temps de bureau au secrétaire-inspecteur de l'École. Au troisième étage du bâtiment central se trouve une exposition permanente des travaux des élèves[1]; enfin, dans une série de salles et d'ateliers sont réparties les neuf classes d'enseignement, à savoir :

1° La sculpture décorative des bâtiments; 2° le moulage et la retouche du plâtre; 3° la sculpture sur pierre et marbre; 4° la sculpture sur bois; 5° l'orfèvrerie artistique; 6° le bronze d'art; 7° le fer forgé artistique; 8° la xylographie (gravure sur bois); 9° la céramique et la peinture décorative.

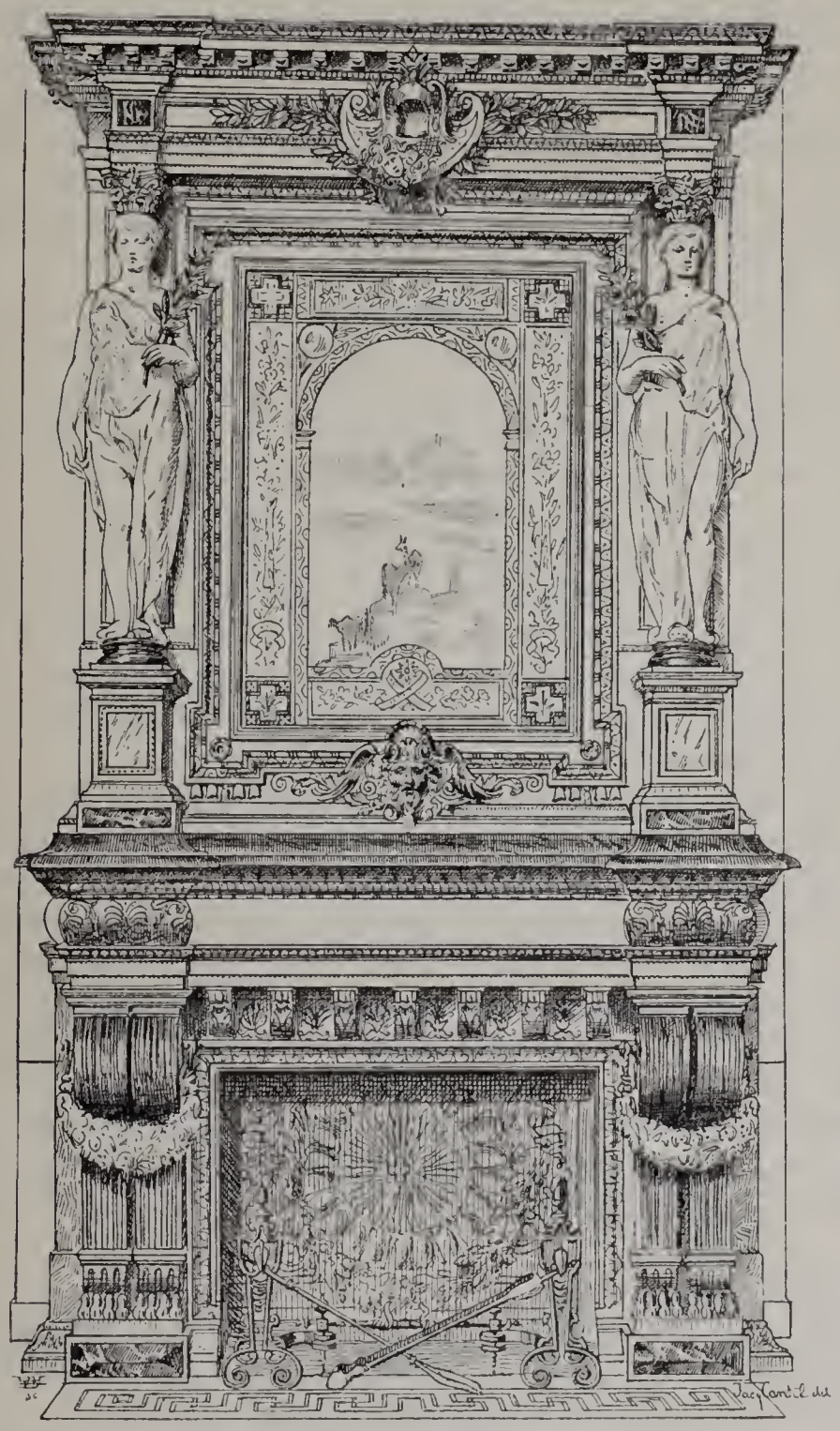
Le mois prochain, il sera joint un dixième enseignement, celui de l'émaillerie d'art[2].

Visitons l'École en détail. La salle de vente, où nous sommes accueillis avec une bonne grâce parfaite par l'aimable secrétaire-inspecteur, M. Bécherat-Gaillard, renferme une série de productions du plus haut intérêt. « Nous ne tenons point à former des artistes, me dit l'inspecteur, mais bien des ouvriers aptes à gagner leur vie. » Cet axiome, très juste, est cependant empreint d'une modestie exagérée, car la plupart des

1. L'École possède aussi les éléments d'un petit musée, produits de dons, échanges, etc., qui est encore en voie de formation.

2. Cet enseignement fonctionne depuis le 15 mai dernier. M. Thesmar, l'éminent émailleur parisien, y enseigne son art merveilleux à plus de 45 élèves.

jeunes gens sortis de l'École sont de véritables artistes, j'en prends pour témoin leurs productions qui m'entourent.



Cheminée monumentale exécutée pour le nouveau palais fédéral de Berne, par les élèves de l'École des Arts industriels de Genève.

Au centre de la salle s'élève une cheminée monumentale dans le style de la Renaissance florentine. Cette pièce, destinée au nouveau palais fédéral à Berne, représente toutes les branches de l'enseignement de l'École, à l'exception de la xylographie et de la

sculpture sur bois. Cette pièce hors ligne a figuré à l'Exposition de Paris, où elle a attiré, à juste titre, l'attention de tous les connaisseurs.

Des bronzes fort bien ciselés, des marbres habilement fouillés, des fers forgés d'une finesse remarquable, des bois sculptés avec habileté, des pièces de céramique d'un galbe parfait, décorées avec un goût sobre et châtié, s'étalent devant moi dans des vitrines pratiquement aménagées. Je signalerai entre autres œuvres une pendule en bronze genre Louis XVI d'une très heureuse composition que l'élève créateur est en train de céder pour le prix de 5.000 fr. à un grand fabricant de Paris. Je signalerai encore un beau meuble en bois sculpté et les bustes de Luther et de Calvin, en bronze fondu et ciselé, qui m'ont paru tout à fait remarquables.

Je quitte la salle des ventes et, passant devant un *Penseur* de Michel-Ange, fièrement campé devant la porte d'entrée, j'arrive au pied d'un escalier dont l'accès est dominé par une Vénus de Milo au-dessus de nature. Nous montons dans la salle d'exposition permanente qui renferme exclusivement des dessins, des ébauches, des gravures sur bois, des marbres, des bois sculptés, des pièces de céramique, des fers forgés, etc., dus au travail des élèves primés à la fin de l'année.

Le concours pour ces travaux se fait d'une autre façon qu'en France. A huit heures du matin, on donne lecture aux élèves du sujet du concours; puis on les enferme dans des loges jusqu'à midi, heure à laquelle chaque élève remet son projet ou son ébauche signé de sa main, lequel est aussitôt photographié; le temps nécessaire leur est ensuite accordé pour terminer leur ouvrage; mais nul n'est autorisé à s'écarter de son ébauche sous peine d'être aussitôt exclu du concours.

Je remarque dans cette salle une grande pièce de céramique avec un oiseau fantastique au centre, qui, à mes yeux, a le grand mérite d'être une œuvre absolument originale : ce n'est ni de la Renaissance, ni du Louis XIV, ni du Louis XV, ni du Louis XVI. L'harmonie des couleurs de cette pièce, dont le dessin laisse peut-être un peu à désirer, est vraiment remarquable; le bleu turquoise, le bleu foncé se marient agréablement au rouge vif, le tout rehaussé par des ors chatoyants. Par son éclat, cette pièce me rappelle les belles briques émaillées que j'ai eu l'occasion d'admirer en Asie centrale et aux Indes.

« Nous cherchons à créer, me dit le secrétaire-inspecteur, qui ne cesse de me fournir des explications éclairées, un style du XIXe siècle, un style à nous, si je puis m'exprimer ainsi, tentative rappelant celle du même genre, faite en Autriche et en Russie. »

Alors le secrétaire-inspecteur me fait remarquer des bois sculptés exécutés d'après des photographies, des repoussés sur métaux en tous genres, destinés en grande partie à des fabriques d'orfèvrerie d'églises (les fabriques de Lyon, qui s'occupent de ce genre d'industrie, s'alimentent en majeure partie à Genève); un groupe en bronze représentant le Rhône, le lac de Genève et l'Arve; enfin, deux projets de statues de Philibert Berthelier. Ces projets de statue représentent le patriote genevois au moment où, rendant son épée au duc de Savoie, en 1519, il s'écrie : « En vous rendant mon épée, je prends Dieu à témoin : gardez-la, vous en rendrez compte un jour. » L'un des projets montre Berthelier remettant l'épée d'une main et de l'autre indiquant le ciel; selon l'autre projet, le patriote genevois, dans une fière posture, porte la main à son

épée pour la tirer du fourreau et pour la remettre à l'oppresseur de sa patrie. Les deux projets sont pleins d'intérêt. Cette statue est destinée à la place de l'Ile, à Genève.

Nous quittons cette intéressante exposition pour nous rendre dans les différentes salles d'enseignement; nous visitons successivement l'atelier de céramique et de peintures décoratives, celui du bronze d'art et, enfin, celui de la gravure sur bois.

Dans le premier de ces ateliers, très heureusement aménagé, un peintre de grand talent, Français de naissance, M. Mittey, dirige l'enseignement avec beaucoup de savoir et d'originalité. Un petit jardin attenant à cet atelier permet aux élèves de travailler d'après nature; dans des laboratoires à proximité de la salle d'étude, le savant professeur se livre à de patientes recherches qui lui permettront de retrouver, peut être un jour, le secret de la pâte tendre.

Dans la section des bronzes d'art, j'aperçois un grand nombre de jeunes gens, dont les uns repoussent à l'aide de la recingle, d'autres cisèlent et fouillent le bronze avec une grande habileté; ils ont soit des modèles en cire, soit des dessins devant leurs yeux, et je dois dire que les travaux qu'on m'a montrés m'ont frappé par l'élégance de leur forme et la précision de leur exécution.

Dans la classe de xylographie, le professeur, M. Martin, également Français, me montre quelques albums réunissant les travaux des élèves, une série de gravures remarquables par la finesse et le goût de leur exécution.

La section de xylographie, fondée depuis peu, est très fréquentée par les élèves.

Tandis que je terminai ma visite, le secrétaire-inspecteur de l'École me fait observer une chose qui m'a particulièrement frappé : « Il y a à peine dix ans, me dit-il, il y avait si peu de sculpteurs et de peintres décorateurs à Genève que, lors de l'édification du Grand-Théâtre, plus de six cents étrangers étaient employés dans les diverses branches de décoration; aujourd'hui, depuis la fondation de l'école, tous les ouvriers et artistes employés à la construction de la nouvelle Poste sortent presque exclusivement de l'École des Arts décoratifs. »

C'est un résultat important, précieux à noter. Quant à la fréquentation des différents cours de l'École, voici les renseignements que j'ai pu puiser dans les rapports annuels qui ont été mis complaisamment à ma disposition :

DÉSIGNATION des CLASSES	1885		1886		1887		1888		1889		1890		1891		REMARQUES
	Inscrits	Fréquent[1]	Inscrits	Fréquent[1]	Inscrits	Fréquent[1]	Inscrits	Fréquent[1]	Inscrits	Fréquent[1]	Inscrits	Fréquent[1]	Inscrits	Fréquent[1]	
Modelage et retouchage du plâtre...	62	45	»	28	60	32	54	41	58	45	56	47	53	48	En 1886, 83 candidats ont dû être ajournés pour connaissances insuffisantes du dessin. En 1889, 67 élèves ont été refusés à l'examen d'admission; en 1890, 71 élèves refusés; en 1891, 36 élèves refusés.
Sculpture sur pierre et bois.....	31	20	»	14	16	»	14	12	19	16	21	18	19	17	
Ciselure.....	31	21	»	17	28	20	29	24	32	27	30	26	28	35	
Aquarelle, céramique et composition...	»	65	»	57[1] 6[1]	98	58	92	52	120	64	112	65	104	68	En 1891, le cours du soir, dit classe d'adultes, a reçu 14 inscriptions, dont 9 ouvriers, et 5 jeunes gens ayant plus de trois ans d'apprentissage.
Xylographie.....	»	»	»	12	24	12	23	14	20	18	22	18	19	18	
Serrurerie artistique (fer forgé).....	»	»	»	8 9[2]	15[3] 18[2]	12 10	19[2]	15	20[2]	15[3]	7	8[2]	7	2[2]	

1. 57 dames, 6 hommes. — 2. Externes. — 3. Réguliers.

Voici, d'autre part, le budget affecté à l'École :

Budget de l'École des Arts décoratifs.

A. — Traitement du professeur de modelage (figure) F.	8,000
A. — Traitement du secrétaire-inspecteur	4,000
A. — Traitement du professeur de modelage (ornements)	6,000
A. — Traitement du professeur de céramique	6,000
A. — Traitement du professeur de ciselure	6,000
A. — Traitement du professeur de sculpture sur pierre et de sculpture sur bois	6,000
A. — Part de l'État dans le traitement de deux professeurs de dessin	2,250
A. — Traitement du professeur de l'histoire de l'Art et des styles	500
A. — Traitement d'un contremaître monteur	2,160
A. — Traitement de l'aide mouleur	1,800
A. — Traitement de deux surveillants	2,000
A. — Traitement d'un cuiseur et aide monteur de bronze	2,400
A. — Traitement du concierge	1,800
B. — Achat de modèles et outils divers	1,400
C. — Fonte, métaux (argent), droguerie et frais divers pour la mise à exécution d'objets d'art	14,200
D. — Dorage, argentage et bronzage	400
E. — Frais de moulage et reproduction en plâtre	800
F. — Achat de gravures, photographies et ouvrages pour bibliothèque	700
G. — Frais de laboratoire et de la céramique	3,600
H. — Dépenses imprévues, concours, récompenses, expositions, etc.	1,500
I. — Modèles pour Académie	700
K. — Fournitures diverses pour les différentes classes de l'Ecole	1,500

Subvention fédérale.

A. — Traitement du professeur de gravure	6,000
A. — Traitement du professeur de serrurerie artistique	3,600
A. — Traitement du préparateur des classes	1,800
A. — Traitement du mouleur	3,000
B. — Atelier de gravures sur bois, modèles et frais divers	3,000
C. — Atelier de serrurerie artistique, modèles et fournitures diverses	4,000
D. — Cours pratique de céramique, installation et frais divers	5,000
E. — Atelier de moulage en plâtre, catalogues et modèles	4,000

Économat.

A. — Frais de bureau	700
B. — Chauffage	3,750
C. — Éclairage	1,500
D. — Combustibles pour four à céramique	800
TOTAL	110,860

Je terminerai cette étude par une rapide visite au musée qui est annexé à l'École des Art décoratifs de Genève.

(A suivre.) CH. DE UJFALVY.

COURRIER DE L'ÉTRANGER

L'EXPOSITION NATIONALE A PALERME

(De notre correspondant particulier.)

L'Exposition nationale, qui a été récemment inaugurée à Palerme, offre une réelle importance au point de vue des industries d'art en Italie à l'heure actuelle. Elle a sur les expositions précédentes de Milan et de Turin l'avantage de nous fournir des renseignements nouveaux et plus complets sur la production de l'Italie méridionale, laquelle se trouvait assez pauvrement représentée à celles-ci. Sans m'attarder à des détails, puisque la place m'est ici mesurée, je vais essayer de dire les choses essentielles.

Et, d'abord, je parlerai des écoles.

Leur exposition est particulièrement intéressante. Sur un ensemble de 170 écoles, il y en a 117 qui figurent à l'Exposition avec des travaux exécutés par les élèves. La galerie qui a été réservée à ces spécimens très variés est fort spacieuse. La première impression qu'on y éprouve est celle de l'étonnement, si l'on se reporte par la pensée à la date encore bien peu éloignée où, en Italie, l'organisation de l'enseignement du dessin se bornait à n'être qu'un simple *desideratum* timidement formulé. Car le mouvement en faveur du progrès des industries d'art ne s'est produit chez nous que tout récemment. Il ne faut pas oublier que nous nous sommes engagés dans cette voie après la France, et l'Angleterre après l'Autriche et l'Allemagne. Mais, dans notre pays, l'effort a été énorme. On s'est appliqué à regagner le temps perdu. Il est facile de s'en convaincre en examinant avec quelque attention les œuvres des élèves — œuvres exécutées ou dessins — qui ont été groupées à l'Exposition de Palerme. Et c'est pour nous un sujet de vive satisfaction. Ce qui n'est pas sans nous causer encore un grand plaisir, c'est de voir, par les inscriptions placées sur les dessins et travaux exécutés dans ces 170 écoles, que la plupart de ces établissements doivent leur création à la générosité de particuliers et d'associations ouvrières. Cela est fort important, car cela prouve combien la cause de l'enseignement du dessin et des progrès de nos industries d'art sont ici populaires. Tout le monde s'y est donné avec ardeur, car tout le monde a compris les grands intérêts qui s'y trouvent attachés. Il ne s'agit plus simplement d'une action gouvernementale en faveur de l'enseignement industriel ou professionnel, pour imiter les tentatives dans le même sens des nations étrangères, c'est un mouvement national qui se produit et que l'on favorise.

Il n'est pas moins intéressant et réjouissant de constater que, dans cet effort pour rendre aux industries d'art leur ancien lustre, on s'applique intelligemment à maintenir les traditions locales et provinciales. Voyez Naples, par exemple! Naples fut célèbre jadis par ses majoliques. Eh bien! dans les travaux envoyés à l'Exposition de Palerme par l'école napolitaine, on distingue des majoliques qui ont, à juste titre, le plus grand succès. De même, à Venise et à Burano, il y a des écoles pour les dentelles; à Nove, une école pour la céramique, comme à Doccia; à Torre del Greco, une école pour la gravure sur corail; à Sorrente, pour la sculpture sur bois, etc.

Si l'on passe en revue les productions des écoles supérieures où se donne le haut enseignement, où l'on apprend la composition, on est frappé de ce fait, que la recherche d'un style original, l'accent de personnalité font absolument défaut. Ce qui règne, c'est le culte de la « sainte antiquité », comme disait Polyphile. La Renaissance italienne et, parfois, le XVIIIe siècle, telles sont les sources d'inspiration auxquelles vont puiser les élèves. L'Italien, selon l'expression de M. Taine, est traditionnaliste et classique jusqu'à la moelle des os. C'est pourquoi, dans les productions de l'Art, il n'y a guère chez nous de manifestation isolée. Que l'on examine, à l'Exposition de Palerme, la galerie des écoles industrielles ou

celle des meubles, la salle des fers forgés ou celle de la céramique, partout c'est la Renaissance qui domine. Pour les meubles surtout, le goût du xve et du xvie siècle est général. Faire riche, prodiguer les ornements à tout propos et hors de propos, sans mesure, voilà la tendance des ébénistes. Il est très difficile de rencontrer à Palerme des meubles usuels, simples et en rapport avec les exigences de la vie moderne. C'est le défaut capital que l'enseignement des nouvelles écoles d'art industriel devrait corriger. Il est fort bien, assurément, de savoir faire des meubles de grand luxe; mais il ne faut pas perdre de vue que c'est avec les meubles modestes qui conviennent à nos besoins de tous les jours que peut prospérer une industrie.

La note la plus particulière de la section des meubles à l'exposition nous est donnée par un ébéniste de talent, M. André Onufrio. Inspirés du style sicilien du moyen âge — style formé d'emprunts et qui a pourtant un vif accent d'originalité, — ses meubles, en os sculpté, sont vraiment intéressants et curieux. La construction en est obtenue par l'assemblage par milliers de petits morceaux d'os, et je vous assure qu'il y a là un prodige d'exécution minutieuse et élégante. Au point de vue de la composition, on aurait à dire qu'il y a là une imitation trop littérale des monuments architectoniques.

Arrêtons-nous maintenant à une industrie toute nouvelle pour nous, spéciale aux provinces du nord : celle des lits de cuivre. L'origine en a été attribuée à la Sicile; c'est une erreur. Elle vient d'Angleterre, d'où un négociant, M. La Ferla, la rapporta, en 1830. Puis vint M. Porcasi, qui sut donner en Italie même un véritable essor à cette industrie. A l'Exposition de Paris, en 1867, les lits de cuivre siciliens figurèrent à côté de ceux des Anglais, et l'on remarqua alors la différence des prix entre les deux pays. Les lits italiens coûtaient beaucoup moins cher que les lits anglais, parce que, chez nous, le cuivre était travaillé à une épaisseur d'un demi-millimètre, alors qu'en Angleterre l'épaisseur était de trois millimètres, sans que le degré de solidité fût sensiblement appréciable. A l'heure qu'il est, il s'exécute à Palerme, annuellement, à peu près 2,000 lits, dans les prix de 200 à 300 fr. pour les articles courants. Un seul reproche : pourquoi les fabricants ne varient-ils pas avec plus de soins leurs modèles? Cette industrie sicilienne pourrait, certes, demander à l'Art un peu de charme et de prestige pour s'étendre et devenir une précieuse ressource.

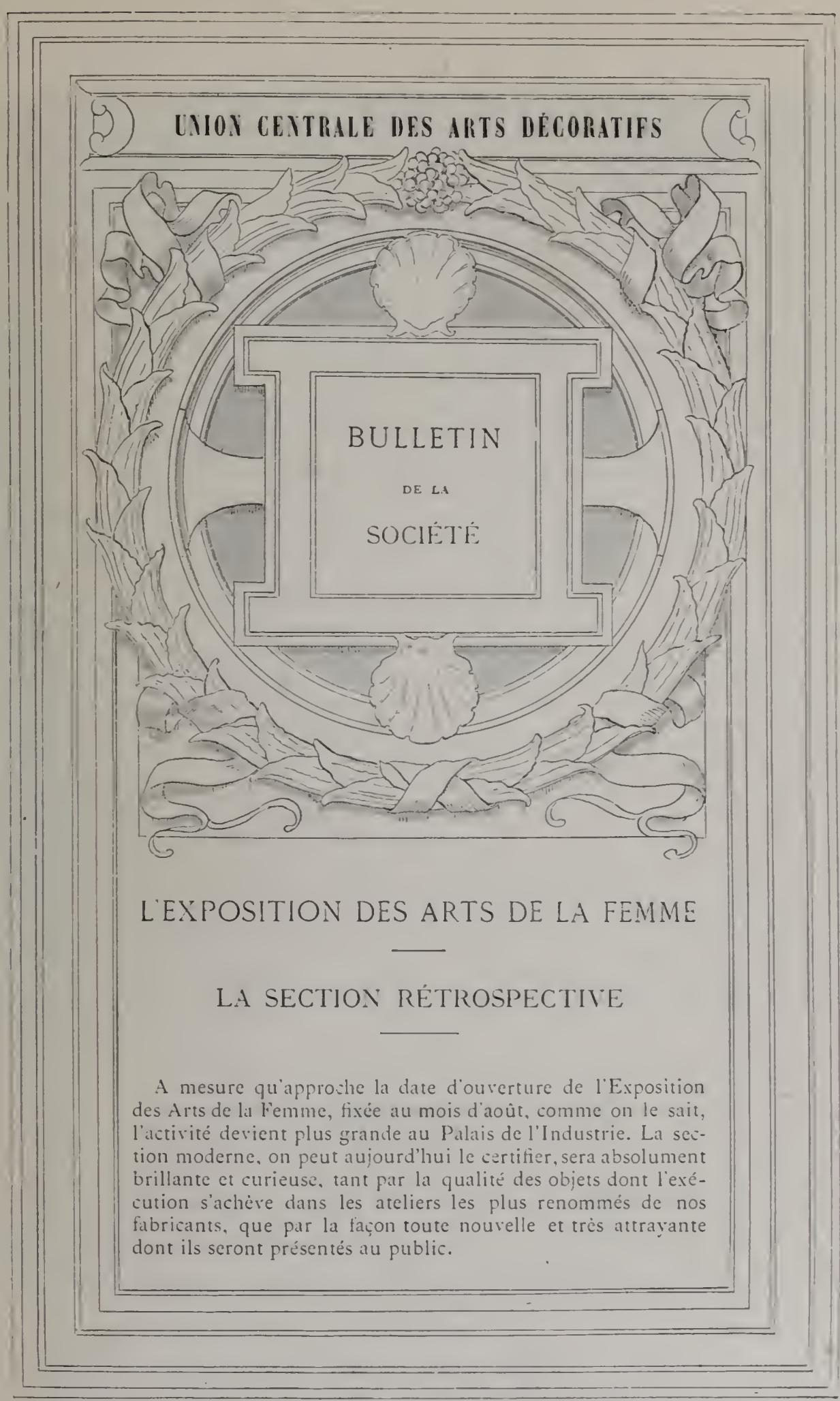
Je voudrais vous parler de l'orfèvrerie, mais, à vrai dire, nous n'avons pas, en Italie, à l'heure présente, une orfèvrerie ayant un caractère national. En effet, peut-on considérer comme dignes de ce nom les filigranes de Gênes, qui sont toujours les mêmes et portent le cachet d'une désespérante banalité? Les œuvres précieuses, en mosaïque de Venise, de Rome ou de Florence, sont également de perpétuelles redites. De même pour les objets de corail. Et, pourtant, le corail en Italie a une réelle importance au point de vue industriel. Je lisais dans une statistique récente, que l'exportation de cette matière donne annuellement un bénéfice de 65 millions environ, réparti sur une population de 12 à 15,000 matelots et ouvriers. A propos de corail, j'aurais à appeler votre attention sur la façon dont les Siciliens savent unir le corail à l'argent doré. A l'Exposition de Palerme, il y a quelques œuvres de ce genre qui sont extrêmement curieuses et d'un très gracieux effet.

Quant à la céramique, il n'y a pas grand' chose à en dire. Vous connaissez la manufacture florentine de Doccia qui s'adonne principalement à l'imitation de la Renaissance. La manufacture de Nove produit de préférence les sujets aimables, le rococo galant du xviiie siècle et les fleurs, qu'elle exécute merveilleusement et à des prix dérisoires. Mais, en fait de céramique moderne, la note la plus... moderne est fournie par les vases de Cacciapuoli, de Naples. Ce sont des vases au col long comme celui des cigognes, ornés de fleurs et de figures assez disgracieuses. On en voit un peu partout en Italie; mais il serait à souhaiter que Cacciapuoli, se souvenant de son ancienne réputation, y renonçât.

Je terminerai en disant quelques mots de la broderie, si, en parlant des broderies italiennes, il pouvait encore être question d'Art. Elle est, hélas! purement industrielle. Il n'en est pas de même des dentelles modernes que les efforts de l'école de Burano ont rendues dignes de leurs anciennes traditions.

En résumé, à l'Exposition de Palerme, les industries d'art sont, dans chaque branche, assez largement représentées. Mais ce serait faire un mensonge de vous écrire que partout ici le drapeau du progrès — pardon pour l'hyperbole! — bat l'air largement et à francs plis.

Alfredo Melani.



L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

LA SECTION RÉTROSPECTIVE

A mesure qu'approche la date d'ouverture de l'Exposition des Arts de la Femme, fixée au mois d'août, comme on le sait, l'activité devient plus grande au Palais de l'Industrie. La section moderne, on peut aujourd'hui le certifier, sera absolument brillante et curieuse, tant par la qualité des objets dont l'exécution s'achève dans les ateliers les plus renommés de nos fabricants, que par la façon toute nouvelle et très attrayante dont ils seront présentés au public.

Quant à la partie rétrospective, il est permis de dire qu'elle offrira un intérêt historique et pittoresque sans précédent. Jamais on n'aura vu jusqu'ici, dans un groupement méthodique et complet, une pareille réunion de tous les arts qui touchent à la Femme. Le secrétaire du Comité d'organisation de cette section, M. Lucien Faucou, directeur de l'*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*, a résumé de la façon suivante le programme adopté :

Le 1er groupe, consacré au costume féminin, comprendra : 1° une *Histoire graphique de la mode féminine*, organisée au moyen de sculptures, tableaux, miniatures, dessins, gravures et photographies, montrant, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours et dans tous les pays, les transformations de la mode féminine ; 2° une *Exposition de costumes féminins* où figureront, classés chronologiquement et ethnographiquement, les costumes complets ou fragmentés, les matériaux qui entrent dans leur composition : étoffes, dentelles. broderies, passementeries, etc.; les objets qui en sont parties intégrantes : coiffures, chaussures, ceintures, jarretières, collerettes, etc.

Le 2e groupe, les *Objets à l'usage de la Femme*, formera quatre classes :

1° *Les Ornements de la Femme.* — Dans cette classe entreront toutes les œuvres et tous les objets d'art qui contribuent à la parure de la femme : bijoux, joyaux, éventails, montres, etc.

2° *Les Instruments de toilette et de travail de la Femme.* — Sous cette dénomination seront compris : les miroirs, peignes, buscs de corsage, trousses, ciseaux, navettes, quenouilles, rouets, etc.; les métiers divers de tissage, de broderies, de dentelles, de passementeries, les instruments de musique présentant, dans leur forme et dans leur décoration, un caractère artistique, etc.

3° *Le Mobilier de la Femme.* — Tout ce qui, dans le mobilier et l'ameublement, est exécuté pour l'usage de la femme fournira les éléments de cette classe : meubles de boudoirs, de chambres à coucher, de petits salons ; bureaux, tables à écrire, bonheurs du jour, fauteuils et chaises de dames, chaises à porteurs, coffrets à bijoux, etc. Les accessoires du mobilier féminin, bronzes, céramiques, etc., seront également recherchés pour compléter cette classe.

L'Union centrale se propose de restituer, autant que possible, des intérieurs complets et des ensembles, montrant les transformations successives du goût féminin en matière d'ameublement et de décoration.

4° *Les Œuvres d'art ayant appartenu à des femmes célèbres.* — Cette classe contiendra des œuvres d'art de tous genres provenant de palais, châteaux et hôtels, résidences de femmes célèbres par le rang qu'elles ont occupé dans l'histoire, par leur génie ou par leur talent dans les arts, dans la littérature, etc. Toutefois, on n'admettra parmi ces pièces historiques que celles qui offriront nettement un caractère artistique et qui correspondront aux divisions du programme de l'Exposition.

Le 3e groupe, les *Travaux d'art féminins*, sera consacré exclusivement aux œuvres d'art exécutées par la Femme dans toutes les branches des beaux-arts et des industries artistiques, en tous temps et dans tous les pays.

Il comprendra deux classes :

1° Les œuvres de peinture, sculpture et gravure ; les dessins, les miniatures, etc.

2° Les broderies, tapisseries, dentelles, etc.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

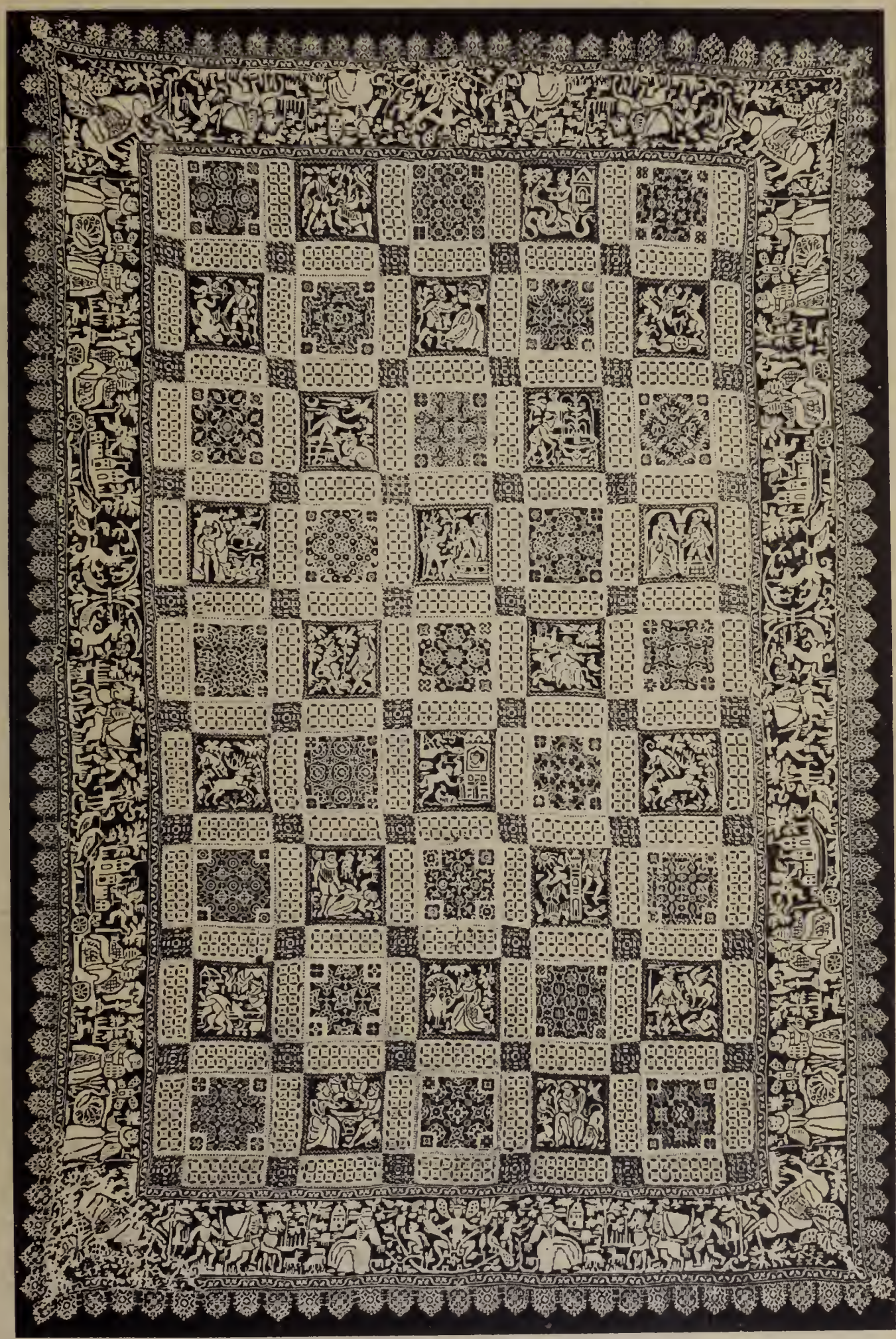
NOMINATION DE DEUX NOUVEAUX MEMBRES

Le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, dans sa séance du 24 juin dernier, a procédé à l'élection de deux membres du Conseil, en remplacement de MM. Crépinet et Barbedienne, décédés.

Ont été élus :

M. Daumet, architecte, membre de l'Institut.
M. le marquis de Biron.

DENTELLE (XVIe Siècle)



Imp. phot. ARON Frères, à Paris.

NAPPE D'AUTEL DE LA FIN DU XVIE SIÈCLE

A COMPARTIMENTS RAPPORTÉS EN GUIPURE ET BRODERIE

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

ACQUISITIONS

DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS (MARS-MAI 1892)

(Suite.)

Œnochoé à corps ovoïde portant à la base une moulure formant piédouche; col à renflement médian doré et ouverture évasée entourée d'un rang de perles et d'oves dorés à laquelle se relie l'anse ornée d'une feuille saillante contournée se rattachant à l'épaulement. — Fac-similé d'une pièce d'argenterie gallo-romaine faisant partie du trésor découvert à *Chaource*, près Montcornet (Aube). — Reproduction en métal argenté et doré. Hauteur, $0^{m}24$.

Petit plateau rectangulaire à bord oblique, ajouré, composé de postes et fleurons en bleu et or; au fond, dans un encadrement bleu de zigzags bordé de rinceaux feuillus, des bouquets polychromes. — Porcelaine tendre de Sèvres, 1758. Décor de Tandart. Longueur, $0^{m}18$.

Sucrier de forme ovale à extrémités carénées, décorées de dentelures bleues et cloutées d'or; couvercle terminé en pointe autour de laquelle s'enroule un étendard; plateau oblong à bords lobés, bordure de dents de loup dorées et de filets bleus striés d'or; décor de bouquets polychromes. — Porcelaine tendre de Sèvres, 1757. Longueur du sucrier, $0^{m}17$. Longueur du plateau, $0^{m}24$.

Petit plateau oblong à bords lobés et dorés et extrémités en pointe; fond bleu turquoise à deux réserves contenant des bouquets polychromes et encadrés de guirlandes d'or; au centre, une autre réserve entourée d'un filet saillant et décorée d'un papillon. — Porcelaine tendre de Sèvres (XVIIIe siècle). Décor de Choisy. Longueur, $0^{m}17$.

ADOLPHE CRÉPINET

Dans le discours qu'il a prononcé à la dernière assemblée générale de notre Société, M. Georges Berger a rendu à la mémoire de M. Crépinet, l'architecte bien connu, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, mort le 14 avril dernier, l'hommage ému auquel se sont associés tous ceux qui ont pu apprécier les vertus et les talents de cet homme distingué.

Pour compléter ce qui a été dit sur sa tombe et pour donner la mesure de ce caractère élevé, de cette âme droite et généreuse, il nous semble utile de publier ici un extrait du testament laissé par M. Crépinet, aux termes duquel celui-ci lègue son cabinet d'architecte à un de ses anciens inspecteurs, M. Baudreux.

Voici ce document :

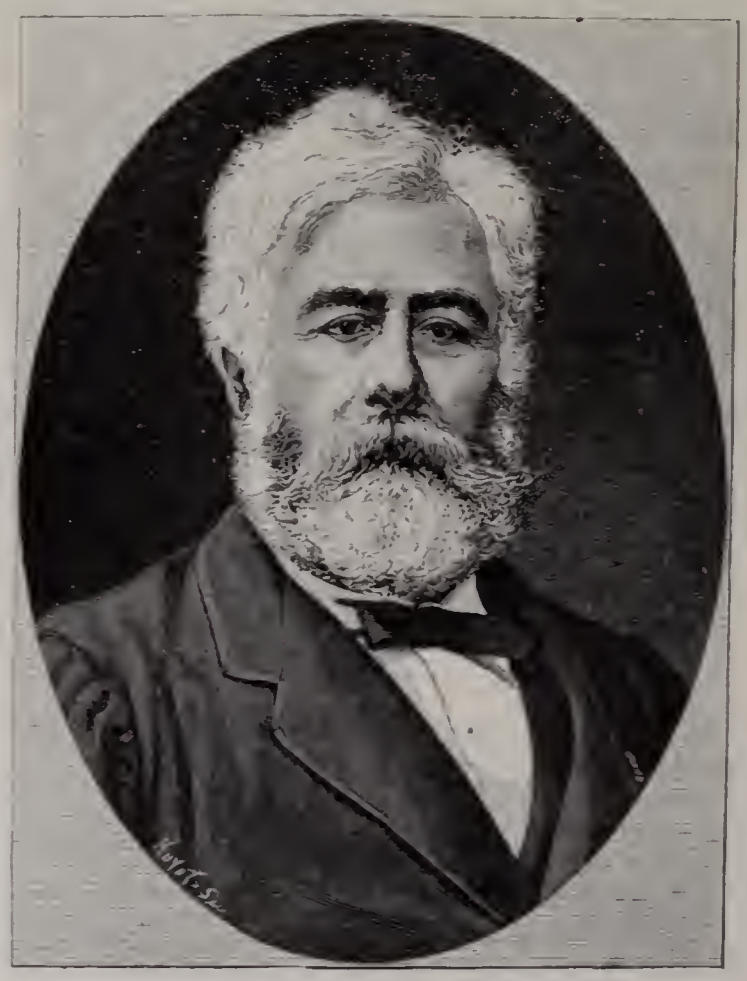
Je lègue à M. Baudreux (Louis), architecte, mon employé, qui a travaillé sous mes ordres à Trouville, à l'Exposition universelle de 1878 et à Cannes, ma clientèle, le droit de se dire mon successeur, tout ce qui se trouve en fait de meubles, tables, cartons, papiers divers, projets, livres dans : 1° mon salon; 2° le cabinet qui le précède; 3° celui qui précède ce dernier et communique à la salle à manger; 4° le petit cabinet noir et le corridor situé derrière mon deuxième cabinet.

M. Baudreux voudra bien classer avec soin tous les papiers placés dans mes cartonniers et divers tiroirs, se servir de ceux qui pourront lui être utiles pour l'exercice de sa profession, brûler les autres et toutes les lettres, ainsi que les paquets sur lesquels est écrit « papier à brûler ». Je compte absolument sur sa discrétion et son honnêteté, que j'ai été souvent à même d'apprécier, pour que mes instructions et intentions soient respectées et remplies très correctement.

Mieux que des phrases, un pareil trait montre ce que fut Crépinet. Quant à son talent il a été analysé comme il convenait par MM. Daumet et Pascal dans les discours prononcés au cimetière Montparnasse, le premier au nom de la Société centrale des architectes, le second au nom du Ministre des travaux publics. Tous deux se sont accordés à louer sa science, son exquis sentiment de l'Art, et le sens de l'ampleur et de la composition qui le dominait. Ils auraient pu ajouter que si Crépinet, par une malechance incroyable, classé toujours second dans les grands concours d'architecture, de 1860 à 1889, n'a pas été appelé à exécuter une de ces œuvres

capitales qui procurent la gloire et dont ses mérites supérieurs le rendaient digne, du moins, à aucun moment, il n'en ressentit d'amertume, et que sa bienveillance pour autrui, l'égalité d'humeur de sa belle âme d'artiste n'en furent jamais altérées.

Né le 16 octobre 1826, Crépinet commença ses études d'architecture avec Uchard. Remarquablement doué, il subit le concours de Rome, entra plus tard dans le service des bâtiments civils et fut le collaborateur de Visconti et de Lefuel, au Louvre. Comme l'a dit M. Pascal, ses succès dans les grands concours publics attestent l'entraînement qu'il subissait chaque fois qu'une grande question d'architecture était posée. Partout il y était primé : en 1853, à un Palais de Justice pour Saintes; en 1857, au concours ouvert à Londres pour la réunion de tous les ministères; en 1863 et 1873 pour le nouvel Opéra et pour l'Hôtel de Ville à Paris; en 1874, pour l'église du Sacré-Cœur; en 1876, pour la construction de l'Exposition universelle de 1878.



Portrait de M. A. Crépinet, architecte,
Membre du Conseil d'administration
de l'Union centrale des Arts décoratifs, mort le 14 avril 1892.

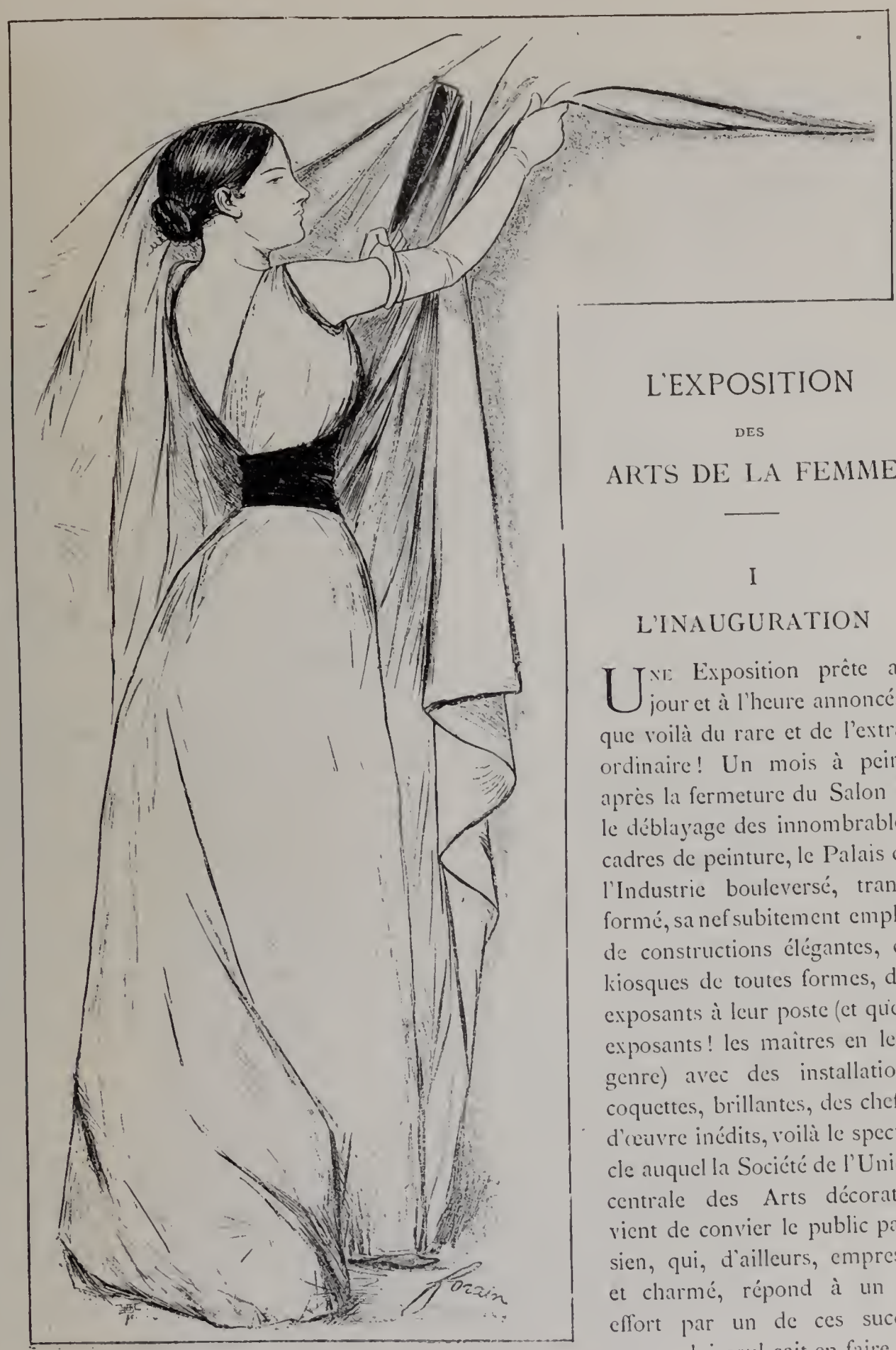
« Remarqué par ses études à l'École nationale des Beaux-Arts, a dit M. Daumet, logiste au concours du grand prix, concurrent et lauréat de nombreux concours publics, sa fécondité semblait inépuisable. Comme architecte des bâtiments civils, il fut chargé de la restauration du dôme des Invalides, ce bel exemple de notre architecture française. Plusieurs fois déjà des renouvellements de la dorure des ornements avaient été faits : Crépinet dut tout reprendre et tout compléter. En 1867, grâce à l'activité de notre camarade, ce beau couronnement de l'œuvre de Jules Hardouin-Mansart se présentait aux étrangers dans tout son éclat; en 1869, la croix de la Légion d'honneur récompensait notre confrère, qui était aussi officier de l'Instruction publique.

» Architecte du théâtre de l'Opéra-Comique, il vit s'abîmer cet édifice dans une catastrophe mémorable. Appelé à dresser des projets de reconstruction, il crut un moment à la réalisation d'une œuvre qui l'aurait de nouveau signalé à la faveur du public, la remise en question de ce qu'il avait commencé si laborieusement dut avoir une influence sur sa robuste nature. Qui de ses émules ne se rappelle Crépinet à l'âge des études, sa prestance olympienne, son bon et cordial sourire, cette voix retentissante, pleine de chaleur dans l'expression? A l'École des Beaux Arts, il était, aux réceptions, l'effroi des nouveaux; mais comme on éprouvait vite les sentiments de sympathie qu'il justifiait si bien! »

La perte de M. Crépinet est d'autant plus cruellement ressentie par ses collègues de l'Union centrale des Arts décoratifs, qu'il avait auprès d'eux une haute autorité dans toutes les questions d'architecture, et que ses conseils pesaient toujours d'un grand poids dans les décisions à prendre.

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

Bordeaux — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11



L'EXPOSITION
DES
ARTS DE LA FEMME

I
L'INAUGURATION

Une Exposition prête au jour et à l'heure annoncés, que voilà du rare et de l'extraordinaire ! Un mois à peine après la fermeture du Salon et le déblayage des innombrables cadres de peinture, le Palais de l'Industrie bouleversé, transformé, sa nef subitement emplie de constructions élégantes, de kiosques de toutes formes, des exposants à leur poste (et quels exposants ! les maîtres en leur genre) avec des installations coquettes, brillantes, des chefs-d'œuvre inédits, voilà le spectacle auquel la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs vient de convier le public parisien, qui, d'ailleurs, empressé et charmé, répond à un tel effort par un de ces succès comme lui seul sait en faire.

Ainsi que le disaient les programmes, le lundi 1er août, à deux heures précises, l'Exposition a été inaugurée par M. Georges Berger, président de l'Union centrale,

entouré des principaux membres du Conseil d'administration de la Société, de MM. Gréard, recteur de la Faculté de Paris; Henri Roujon, directeur des Beaux-Arts; Henri Bouilhet, Duplan, Lefébure, Marius Vachon, l'actif et intelligent directeur de cette Exposition remarquable; de MM. Ephrussi, Maciet, de Champeaux, Lorain, Victor Champier, etc.

M. Georges Berger a prononcé le discours suivant :

Mesdames, Messieurs,

Le Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs eût été flatté que sa 9e Exposition fût solennellement ouverte par M. le Président de la République et par Mme Carnot, sans le patronage de laquelle aucune manifestation des arts de la femme ne devrait exister.

Un respectueux sentiment des convenances nous a interdit même de tenter de troubler le repos si bien gagné du chef de l'État.

D'autre part, les membres du Gouvernement ont le besoin, le droit et le devoir de s'accorder quelques loisirs; c'est pour cela que nous n'avons pu demander ni à M. le Ministre du Commerce et de l'Industrie, ni à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de présider cette cérémonie.

Mais il est d'autres personnages auxquels appartient la prérogative d'inaugurer notre Exposition; je veux parler des exposants. Quels hommes pourraient, en effet, être mieux désignés pour ouvrir au public les portes de cette enceinte, que ceux qui l'ont remplie des œuvres dues à leur art, à leur goût, à leur travail intelligent?

J'associe à votre fonction d'inaugurateur les exposants étrangers et leurs éminents commissaires; les uns et les autres nous fournissent brillamment la preuve que, dans le domaine de l'enseignement comme dans celui de la production, les Arts décoratifs procèdent d'une famille unique, d'une famille universelle dont chaque membre sait garder les aptitudes de sa race et ses aptitudes individuelles.

Mais c'est la femme qui préside véritablement notre réunion; c'est pour elle ou par elle qu'ont été conçus, exécutés, ornés les principaux objets de l'art décoratif moderne et ancien qui, pendant des mois, vont faire accourir la foule dans nos galeries.

Je sais bien que l'impitoyable critique reprochera à notre Exposition d'être plus industrielle que féminine. Mais l'industrie n'est-elle pas du genre féminin? C'est de son mariage avec l'Art, qui est du genre masculin, que sortent tous ces beaux produits, tous ces objets variés que vous voyez réunis ici.

Il dépend de vous que notre Exposition soit véritablement celle des femmes; conviez donc à venir la voir et la revoir toutes les femmes que vous aimez et toutes celles que vous connaissez : alors notre but sera atteint.

L'Exposition des « Arts de la Femme » sera une préparation utile pour notre participation à l'Exposition de Chicago, spécialement dans la section des femmes. Le Commissariat général français saura recueillir chez nous mille chefs-d'œuvre dignes de traverser l'Océan; nous y joindrons le tableau de l'activité merveilleuse de nos mères, de nos épouses, de nos sœurs dans les œuvres de charité, d'éducation, de bienfaisance, de dévouement à l'humanité souffrante. C'est ainsi que nous ferons voir sur la terre américaine combien la femme française est restée fidèle à la tradition qui l'a élevée si haut, combien elle est fière de briller surtout par ses vertus et ses grâces. Oui, Messieurs, la femme française n'a d'autre ambition que de rester ce qu'elle est, une femme prête à toutes les abnégations patriotiques, à tous les courages sociaux, plutôt que de devenir l'être hybride qu'elle serait si la Loi venait à lui permettre de tenter tout ce que nous autres hommes nous sommes condamnés à faire!

Cette Exposition sera la dernière avant que l'Union centrale n'ait définitivement fondé le « Musée national des Arts décoratifs » sur les terrains du quai d'Orsay. Le Sénat confir-

DÉCORATION DES LIVRES

COMPOSITION DE M. E. GRASSET

POUR LA COUVERTURE DU *CATALOGUE DE L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME*

Tirage en couleurs par les L.-I. R., D' Motteroz.

mera prochainement le vote de la Chambre qui nous a concédé ces terrains. Nous sommes prêts à construire, et nous maintenons fermement notre prétention de donner au musée, progressivement et par une extension constante, toute l'amplitude qu'il comporte, en face des fondations analogues qui, partout à l'étranger, nous ont suscité des concurrents redoutables dans les luttes internationales de l'Art industriel. Ce musée, Messieurs, sera votre temple. Pour le faire prospérer grandiosement, nous ferons appel à la générosité, au patriotisme, à la clairvoyance de quiconque vit par ou pour l'art décoratif. Le Parlement et les Pouvoirs publics ne pourront que seconder l'élan de cette grande et belle force qui s'appelle l'initiative privée.

Vous parlerai-je de l'Exposition de 1900? Un décret présidentiel tout récent a décidé, aux applaudissements de la France et du monde presque tout entier, que Paris, la capitale de la civilisation, célébrerait, en une solennité telle qu'on n'en aura pas encore vu, l'apothéose du XIXe siècle, du siècle de la liberté, de l'émancipation des bras et de la pensée, le siècle des grandes inventions et du progrès vainqueur par lui-même des erreurs, des exagérations de faits et d'idées qu'il devait infailliblement semer dans sa course vertigineuse, à côté des enfantements les plus prodigieux du génie de l'homme. Les grandes expositions du siècle auront formé la préparation de l'acte de 1900. J'ajoute que nos expositions de l'Union centrale n'auront pas été sans apporter leurs pierres finement sculptées, pour l'édification de cet arc colossal sous lequel le cortège majestueux de l'humanité triomphante passera pour faire son entrée dans le XXe siècle.

On a tour à tour célébré et critiqué le principe des expositions universelles internationales. Je n'aborderai pas cette inépuisable discussion. Permettez toutefois à celui qui est aujourd'hui le doyen des organisateurs de ces expositions de vous dire qu'il ne s'est jamais contenté de discerner en elles l'occasion, le moyen de mettre en relief les grandes personnalités du monde agissant et travaillant, de signaler les hommes qui, à travers toutes les branches du travail, intellectuel, artistique et industriel, peuvent faire rayonner l'auréole des écrasantes supériorités. Les expositions universelles ont aidé à rendre justice à ces masses trop longtemps ignorées ou méconnues qui sont le nombre et la puissance, et qui, dans notre pays, ont fondé la véritable république du talent et du labeur honnête. Nous tous ici réunis, nous appartenons à cette masse qui est la nation, à cette multitude qui, mettant en faisceau toutes ses bonnes volontés, toutes ses ardeurs vers ce qui est noble et beau, empêche qu'on doute jamais du progrès, et qu'on ose croire à un déclin possible des forces vives, c'est-à-dire de la grandeur de la patrie.

Messieurs, je vous invite à boire avec nous un vin d'honneur à la gloire des Arts industriels, des Arts décoratifs de la France et du monde!

Au buffet qui avait été dressé élégamment sur le large palier de l'escalier d'honneur du Palais de l'Industrie, M. Henri Roujon, directeur des Beaux-Arts, a répondu au discours de M. Berger par un toast fort applaudi, dans lequel il a rendu hommage à l'œuvre de l'Union centrale, à son président qui aura bientôt sans doute à déployer pour la grande Exposition internationale de la fin de ce siècle les belles qualités dont il a fait preuve en 1889. Puis M. Henri Bouilhet, vice-président de l'Union, a prononcé quelques paroles, et le cortège officiel a commencé sa visite à travers l'Exposition.

Elle est très complexe, très vaste, cette Exposition des Arts de la Femme, et cependant elle a été si bien ordonnée, classée avec tant de méthode, que l'esprit saisit sans effort la logique de ses divisions, et que les yeux sont réjouis par la variété des tableaux qui changent d'aspect à chaque salle, pour ainsi dire. Tout le premier étage du Palais de l'Industrie a été réservé : 1° pour la partie rétrospective, les objets de curiosité faits par ou pour la femme; les reconstitutions des appartements des temps

passés, des costumes, des coiffures, etc.; 2° pour l'ensemble des œuvres d'art, tableaux, sculptures, peintures sur porcelaine, émaux, qu'exécutent les femmes aujourd'hui; 3° pour les manufactures nationales de Beauvais, de Sèvres, avec les œuvres des femmes artistes telles que Mme Apoil, Mme Escalier, etc.; 4° pour les écoles d'art décoratif de France et de l'étranger ouvertes spécialement aux femmes. Cette section est du plus grand intérêt. Non seulement on y trouve les spécimens des travaux que les jeunes filles des écoles professionnelles de la ville de Paris ou de la province exécutent, mais aussi les très instructives expositions des écoles de Vienne, de Londres, de Buda-Pesth, etc. Nous aurons là maintes observations et leçons à glaner.

Au point de vue rétrospectif, il est certain qu'on peut trouver que l'Exposition est incomplète et ne donne pas une idée suffisante des merveilles de luxe et de fantaisie que firent éclore les grandes mondaines d'autrefois. On aurait pu souhaiter, par exemple, voir des salles montrant chronologiquement, avec une disposition pittoresque, l'existence des femmes du monde et des bourgeoises dans les divers pays, leurs objets de toilette, les accessoires multiples de la table à ouvrage, les jeux, les poupées, etc. Mais les collectionneurs ont été si souvent, depuis quelques années, mis à contribution, qu'ils ont maintenant quelque répugnance à se séparer de leurs trésors au bénéfice des incessantes exhibitions qui s'organisent. Toutefois, la section historique a été aménagée avec tant d'intelligence au Palais de l'Industrie qu'on ne songe point aux lacunes qui n'ont pu être évitées. L'homogénéité de l'ensemble, les compensations qu'on a su imaginer, la bonne tenue des salles, voilà des éléments d'attraction auxquels le public a du premier coup été sensible. Ainsi, la salle organisée par M. Lucien Faucon, dans laquelle sont disposées des gravures représentant tous les métiers de la femme, est des plus intéressantes à visiter. De même, celle où se trouvent les portraits de femmes célèbres photographiées par MM. Braün, d'après les tableaux des maîtres, ou bien encore celle qui a été aménagée par M. Bing.

Parmi les collectionneurs qui ont bien voulu prêter leur concours à l'Exposition des Arts de la Femme, nous citerons, au hasard : M. le docteur Piogey et Mme Joly, qui ont envoyé leurs nombreux éventails. Mme Joly croit avoir celui de Ninon de Lenclos. Le docteur Piogey a un étui à lunettes qu'il pense avoir appartenu à Marie-Antoinette, au Temple, et des boucles d'oreilles qui auraient orné les oreilles de Joséphine. Voici les curiosités de toutes sortes prêtées par Mlle Grandjean ou par M. Boisteau; les ivoires des râpes à tabac de M. Krieger; les ferronneries menues de M. Lesec des Tournelles; les coffrets de M. Dugas; les fourchettes, couteaux, accessoires de travail de M. Marmuse, qui possède notamment une amusante paire de ciseaux avec cette devise : « Je chéris ma chaîne; » les montres, éventails, aiguilles à crochet de Mme Cosson; les navettes de Mme Cécile Piet, sans parler de la piquante collection de porcelaines d'usage intime dont la forme spéciale fut, dit-on, prévue pour la commodité du grand prédicateur Bourdaloue, tandis qu'il était en chaire...

Au rez-de-chaussée, dans la nef, se trouve l'exposition des objets modernes, ainsi que le panorama de M. Poilpot sur lequel nous publierons bientôt un article spécial. Il représente en sept tableaux animés la *Femme du siècle,* montrant ainsi d'une façon pittoresque et vivante l'histoire du costume depuis cent ans. Il a été disposé dans une galerie située sous une des travées de la nef du palais, près de l'horloge. L'architecte

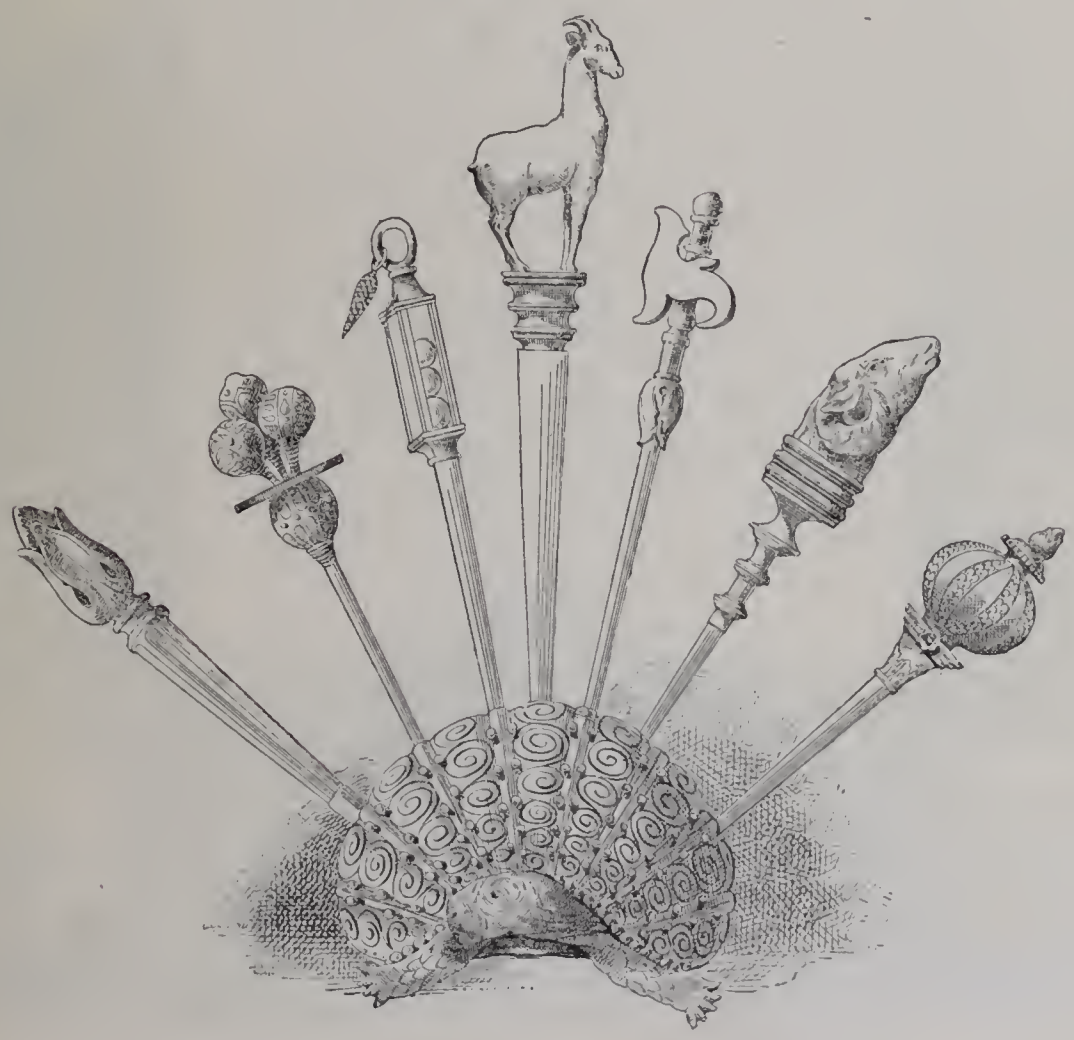
LES ÉLÉGANTES AU BOULEVARD DES ITALIENS EN 1825

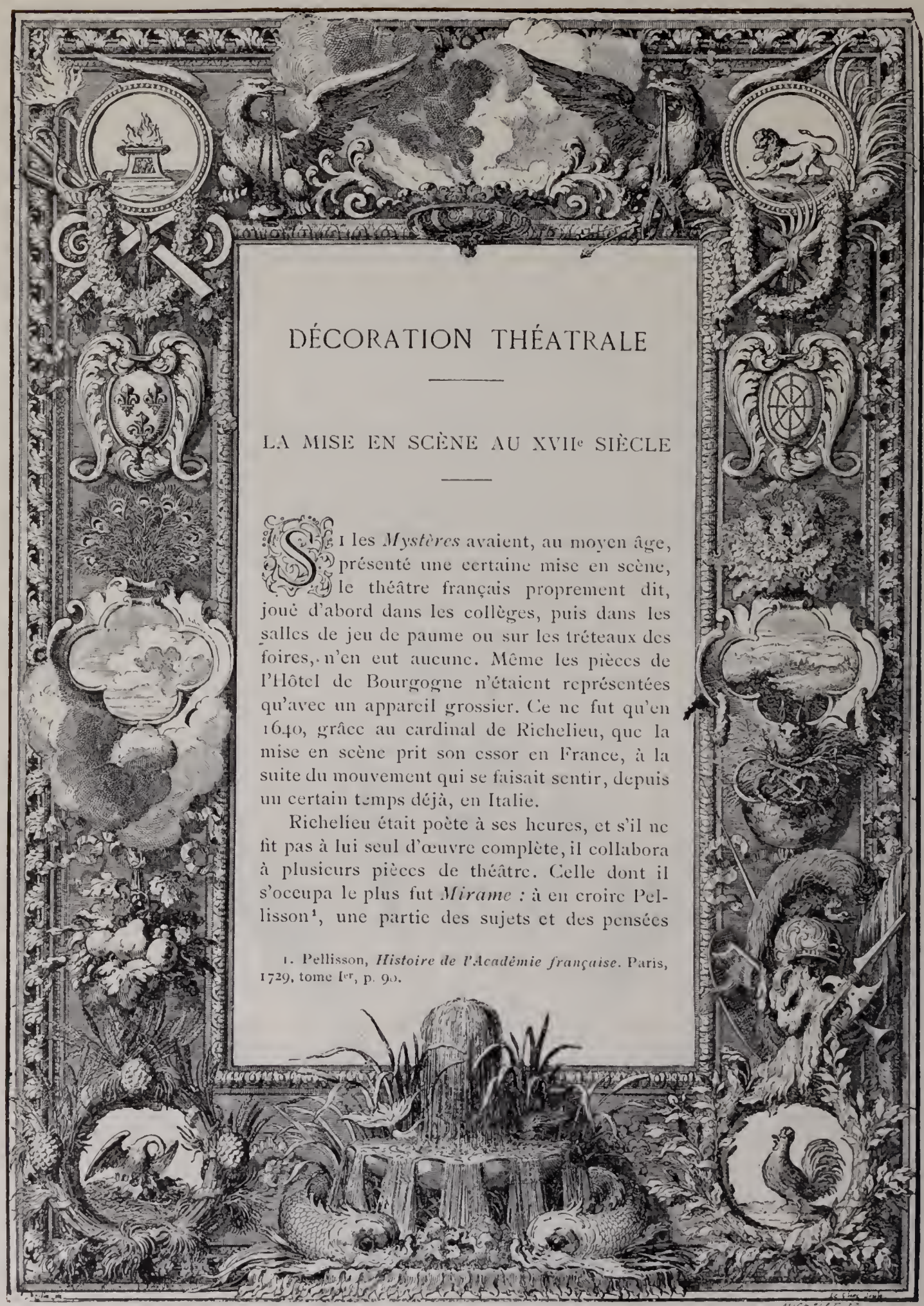
FRAGMENT DU DIORAMA DE M. POILPOT AU PALAIS DE L'INDUSTRIE

de l'Union centrale, M. Lorain, qui a fait si souvent admirer son ingéniosité et son goût sobre autant que délicat dans ses précédentes transformations du Palais de l'Industrie, en 1882, en 1884 et en 1887, s'est encore surpassé cette fois-ci. Les cartouches à fond bleu, d'un bleu vibrant et chaud, décorés de guirlandes, roses ou blanches, de fleurs et de perles, qu'il a placés symétriquement comme des lambrequins couronnant les installations de chaque exposant, répandent une gaieté rayonnante dans la vaste nef. C'est bien ce qu'il fallait pour une Exposition en l'honneur de la Femme : de la grâce et de la joie. Le dessin eût pu assurément être plus raffiné. Ces décors à fleurs, à perles, à dentelles peintes ne sont pas d'une distinction exagérée, nous devons l'avouer. Mais c'est l'effet général qu'il faut considérer, c'est l'impression d'ensemble qu'on a voulu et su obtenir lumineuse, aimable et souriante.

De la partie moderne nous ne dirons rien aujourd'hui, nous réservant de passer longuement en revue chaque partie de l'Exposition, et désirant consacrer ici dans un des prochains numéros de la *Revue* des études sérieuses à toutes les manifestations de l'Art et de l'Industrie dont la Femme est l'objet ou qui se rapportent à elle. Pour cette tâche délicate, la *Revue des Arts décoratifs* a la bonne fortune de pouvoir compter sur le concours de collaborateurs éminents, de spécialistes distingués, qui ne négligeront aucune des questions qu'une pareille matière comporte.

JOSEPH BALMONT.





DÉCORATION THÉATRALE

LA MISE EN SCÈNE AU XVIIe SIÈCLE

Si les *Mystères* avaient, au moyen âge, présenté une certaine mise en scène, le théâtre français proprement dit, joué d'abord dans les collèges, puis dans les salles de jeu de paume ou sur les tréteaux des foires, n'en eut aucune. Même les pièces de l'Hôtel de Bourgogne n'étaient représentées qu'avec un appareil grossier. Ce ne fut qu'en 1640, grâce au cardinal de Richelieu, que la mise en scène prit son essor en France, à la suite du mouvement qui se faisait sentir, depuis un certain temps déjà, en Italie.

Richelieu était poète à ses heures, et s'il ne fit pas à lui seul d'œuvre complète, il collabora à plusieurs pièces de théâtre. Celle dont il s'occupa le plus fut *Mirame* : à en croire Pellisson[1], une partie des sujets et des pensées

1. Pellisson, *Histoire de l'Académie française*. Paris, 1729, tome Ier, p. 90.

étaient de lui; quant à la mise en scène, il en fut seul l'inventeur et elle ne lui coûta pas moins de 2 à 300,000 écus. Le succès du *Cid* l'avait excité; à son tour, il voulait cueillir d'autres lauriers que ceux de la politique. Mais laissons là la pièce et le succès relatif qu'elle eut : nous ne voulons parler ici que des détails de la mise en scène.

Avant 1640, le grand Cardinal possédait, dans son palais, une petite salle qui ne contenait que 600 personnes; il résolut, pour les représentations de *Mirame*, de la remplacer par une autre plus vaste et munie des derniers perfectionnements des machines et des décors. Il mit le projet au concours; l'architecte Mercier obtint le prix et construisit une salle rectangulaire en parallélogramme allongé. La scène était à un bout, et à l'autre extrémité étaient disposés vingt-sept degrés de pierres en amphithéâtre. Deux balcons sur les côtés longs de la salle, rejoignaient la scène à l'amphithéâtre du fond. Le plafond, dû au peintre Lemaire, représentait, en perspective, une colonnade soutenant une voûte [1].

Le cardinal s'était préoccupé des sièges et des degrés sur lesquels reposait la masse des spectateurs. Il élevait chaque rang de cinq pouces et demi au-dessus du précédent, de sorte que les têtes des spectateurs étaient étagées commodément, les unes au-dessus des autres, pour bien voir; mais chacun d'eux n'avait pour s'asseoir et pour placer ses jambes, que vingt-trois pouces de profondeur. C'était peu: les cirques antiques donnaient plus d'espace à leurs occupants; c'était, pourtant, déjà un progrès sur la salle de l'Hôtel de Bourgogne.

Mirame n'avait qu'un seul décor : un parterre avec colonnades ornées de statues et couronnées de vases; à droite et à gauche, des massifs; enfin, au fond, une balustrade, et à l'horizon, la mer [2]. Le tout obtenu par une toile de fond et des châssis régulièrement placés de chaque côté. L'harmonie de l'ensemble et l'étendue de perspective y étaient bien comprises, mais la disposition générale du décor de *Mirame* offrait une régularité fatigante. Toutes les lignes étaient symétriques; les châssis, formant colonnades, aboutissaient à la toile du fond qui continuait à l'infini la perspective du premier plan et ressemblait à un paysage de convention.

L'aspect du décor changeait suivant des jeux de lumière qui tantôt représentaient la nuit avec la lune, et tantôt le jour avec le soleil levant. Le rideau de la scène ne s'élevait point de haut en bas, mais glissait latéralement en deux parties qui venaient se rejoindre au centre. La peinture du rideau et du décor était due à Georges Buffequin [3], le décorateur ordinaire du cardinal de Richelieu.

La scène n'est point éclairée par une rampe (les représentations avaient encore lieu en plein jour [4]), mais elle communique avec le parterre par six degrés placés au milieu. Les costumes sont à peu près ceux de 1640, avec quelque chose d'incertain et de fictif comme le décor. Les machines jouaient un grand rôle dans *Mirame*, et l'abbé de Marolles prétendit qu'elles furent cause de l'insuccès de cette pièce. Ces machines consistaient principalement, comme de tout temps, dans des appareils qui transportaient, du haut en bas et du bas en haut, les personnages principaux de la pièce, soit sur des châssis, soit sur des nuages, soit de toute autre façon. L'apparition de ces machines n'avait rien de nouveau, car nous les avons déjà vues dans les *Mystères;* l'attrait de la représentation consistait surtout dans le décor de la scène, la plus grande que l'on eût eue jusqu'alors en France sur un théâtre régulier. Buffequin était encore loin des artifices et de l'habileté de nos décorateurs modernes, qui varient à l'envi les sites et font disparaître, par leurs savantes

1. Celler, *Les Decors, les Costumes et la Mise en scène au dix-septième siècle*, p. 23.

2. Voir le décor de *Mirame*. Bibl. nat., Cabinet des Estampes : collection de l'Histoire de France (1641).

3. Georges Buffequin, peintre et artificier, ingénieur du roi, décédé au palais Cardinal le 17 février 1641. — Siret, *Dictionnaire des Peintres*. Voir aussi Ludovic Celler, *Les Décors, les Costumes*, etc., déjà cité, p. 72. Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le Théâtre-Français*. Paris, Hachette, 1889, p. 189 et 682. Enfin, dans *les Documents pour servir à l'histoire de l'Hôtel-Dieu*, de Biéle, tome IV, p. 292, il y a une quittance de 300 livres donnée par Georges Buffequin au cardinal de Richelieu, pour la décoration du théâtre de l'Hôtel Richelieu, le 21 décembre 1635.

4. *Le Théâtre et Louis XIV*, par Despois, 3e édition. Paris, in-12. Hachette, 1889, p. 144.

dispositions, la monotonie d'aspect que toute scène tient de son mode de construction, et semblent nous transporter dans un milieu si différent de celui de cet espace resserré entre trois longs murs. Ces décors si réguliers, semblables à des effets de charmille allant toujours se rétrécissant sur un point unique de perspective, étaient importés d'Italie où ils étaient déjà en vogue depuis un demi-siècle. *Mirame* les inaugura en France, et ils subsistèrent jusqu'à l'arrivée de Servandoni. Leur introduction constituait alors, pour notre théâtre un progrès notable sur les décors grossiers, à perspective enfantine, du ballet de la *Délivrance de Renaud* jouée vingt-trois ans plus tôt. Les décors à perspective régulière furent appliqués à toutes les pièces montées avec luxe sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, telles que *Psyché, la Toison d'Or, Andromède, Circé,* etc. Mais cette innovation ne s'appliquait encore qu'aux ballets de la Cour ou aux pièces dites « à machines » dont elle devenait le principal attrait. Le Théâtre-Français proprement dit, celui qui se jouait à l'Hôtel de Bourgogne, ne profitera que bien plus tard de ces essais de mise en scène.

Dès le commencement du XVIIe siècle, les *Farces* si grossières qui avaient eu, durant le siècle précédent, un plein succès à l'Hôtel de Bourgogne, comme sur les planches des foires, avaient cédé la place à des pièces plus sérieuses [1], aujourd'hui presque toutes oubliées.

L'Hôtel de Bourgogne était vraisemblablement, jusqu'en 1634, le seul théâtre existant [2]. Deux troupes y jouaient alternativement, mais assez irrégulièrement, au milieu de procès et de chicanes entr'elles et les propriétaires du théâtre. Ces deux troupes étaient : celle des comédiens royaux ou de l'Hôtel de Bourgogne proprement dite, et celle du prince d'Orange dirigée par Lenoir et qui, connue plus tard sous le nom de troupe de Mondory et de Bellerose, devait constituer le théâtre et la troupe du Marais.

Les pièces que jouaient ces deux troupes, même celles qui obtenaient du succès, avaient peu de représentations, et les deux troupes, également pauvres, apportaient un soin relatif à la mise en scène qui était, par suite, des plus rudimentaires. En raison de la dépense minime que l'on y consacrait, un même décor servait indifféremment à plusieurs pièces, et naturellement une même pièce n'en avait jamais qu'un seul. L'unité de lieu, qu'on a tant voulu imposer comme règle théâtrale, ne fut peut-être qu'une nécessité exigée par les troupes qui ne voulaient pas faire la dépense de plusieurs décors pour une même pièce, et trouvaient trop invraisemblable les décors simultanés.

Qu'entendait-on par ce terme « décor simultané »? Certains auteurs n'observaient pas l'unité de lieu, dans leurs tragédies ou comédies; il en résultait pour les troupes l'obligation de représenter sur le théâtre plusieurs milieux distincts, tandis qu'aujourd'hui on aurait opéré un changement de décor. Alors, on avait recours aux procédés des représentations des *Mystères* où diverses scènes étaient sur une seule estrade, et l'on peignait sur les châssis et les décors les endroits les plus différents. Les exemples du décor simultané abondent : dans la *Folie de Clidamant,* de Hardy, on voyait à la fois sur la scène, une mer avec un vaisseau; au milieu, un palais, et à gauche, une chambre avec un lit préparé; le tout devait être représenté sur une scène de sept mètres de large. Dans *Clitophon*, de M. du Ryer, un temple enrichi de thermes et de colonnes était au milieu du théâtre ; à droite, une prison qui devait contenir trois personnes; entre la prison et le palais, un jardin orné de balustrades; à gauche, une montagne sur laquelle est un tombeau; au pied de la montagne, la mer avec un vaisseau, et, devant la mer, une grotte. Le rapprochement d'endroits si distincts avait fait donner à ce procédé le nom de décor simultané. Il faut se rappeler que, pour réaliser ces décors, on avait un théâtre de sept mètres de large que l'on devait exécuter au moyen d'une perspective régulière.

Comme on le voit, la vraisemblance et l'illusion n'étaient pas du programme [3].

1. Eugène Rigal, *Alexandre Hardy*, déjà cité, p. 133.
2. Voir Eugène Rigal, *Esquisse d'une histoire du théâtre de Paris, de 1548 à 1635*. Paris, in-24, 1887.
3. Voir à ce sujet la gravure d'un ouvrage hollandais conservé à la Bibliothèque de l'Opéra : *Filips Von Zesen, Beschreibung der Stadt*. Amsterdam, 1664, p. 364. Un décor y représente une prison, un palais, une église et une place publique.

Les chefs-d'œuvre de nos grands poètes furent, pour la plupart, joués, à leur apparition à l'Hôtel de Bourgogne, où leur mise en scène fut des plus grossières[1]. Pour les *Horaces*, pour *Cinna*, pour *Polyeucte*, l'Hôtel de Bourgogne disposait d'un palais à volonté, c'est-à-dire du premier venu; pour *Andromaque*, pièce privilégiée, le palais devait être à colonnes; mais pour *Britannicus*, *Iphigénie* et *Phèdre*, il suffisait encore d'un palais quelconque; pour le *Misanthrope*[2], pour *Tartufe* et, en général, pour toutes les comédies de Molière, une chambre ou une place publique. Quant à l'architecture de ces décors, il n'en faut point parler, l'archéologie n'existait pas encore, et la fantaisie du style italien redondant du XVIIe siècle suffisait à l'imagination des décorateurs de ballets ou des opéras. Les décors de l'Hôtel de Bourgogne, plus simples, devaient être exécutés, sinon par des brosseurs inférieurs, du moins à des prix si minimes qu'aucun peintre ne pouvait y consacrer ni l'étude, ni le soin, ni le temps nécessaires. L'architecture et le style de ces décors de comédie étaient ceux de l'époque, comme nous le montre le *Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, d'Abraham Bosse, ou les gravures des anciennes éditions de Molière, ou d'autres auteurs du XVIIe siècle.

La mise en scène était donc restée l'apanage des ballets. Probablement, les auteurs du grand siècle n'acceptèrent cette nécessité que parce qu'ils y étaient contraints. Si Corneille débute au moment où la mise en scène n'existait pas, il ne cherche pas à la créer dans ses pièces. Du reste, le théâtre d'alors lui en eut probablement refusé tout moyen. Molière agit de même sur son propre théâtre, et lorsqu'il composa des pièces pour la Cour, comme le *Malade imaginaire*, il s'affranchit de toutes les règles étroites de la mise en scène d'alors. Racine fit comme lui et, au lieu de destiner ses chefs-d'œuvre à un théâtre, il les fit dans le but de les représenter à Saint-Cyr, et il trouva dans *Athalie* le fameux coup de théâtre qui est resté le chef-d'œuvre du genre. C'est donc, comme on peut le croire, la nécessité qui forçait nos grands auteurs à se maintenir dans les errements de leurs prédécesseurs.

Le roi, dans les représentations de la Cour, avait d'autres moyens que les troupes de comédiens et c'est au Louvre et ensuite à Versailles qu'il faut chercher, au XVIIe siècle, le développement de la mise en scène du théâtre.

A l'avènement de Louis XIV, Mazarin voulut introduire en France les opéras d'Italie et fit jouer au Petit-Bourbon la pièce dite *la Finta Pazza* (1645). Il avait fait venir de Venise le machiniste Torelli avec une troupe de comédiens. Le décor représentait une triple plantation de peupliers et, au fond, un palais. Les costumes étaient faits dans le genre antique des fresques italiennes de Romanelli ou de Lucca Giordano. La toile de fond changeait : une mer se substituait au palais, et suivant le principe du décor simultané, on trouvait de singuliers rapprochements. On voyait aussi, à un moment, une vue de Paris, la pointe du Pont-Neuf avec Henri IV sur son cheval de bronze, l'entrée de la porte Dauphine, Notre-Dame et la Sainte-Chapelle. L'opéra se terminait par un ballet divisé en trois parties, la danse des ours, des autruches et des oiseaux[3].

Les principes sont ainsi mis en action par un auteur du temps : « Il faut pratiquer, dit-il, sur le théâtre, la Ville de Paris et Constantinople; il ne sera pas inconvénient de faire sortir les Français d'un côté et les Turcs de l'autre[4]. » Dans ce cas, la pièce se poursuit en même temps sur deux points éloignés du globe, tous deux représentés sur ce même décor. Quelquefois la scène est consécutive, c'est-à-dire que les personnages se transportent d'un point à un autre, de Rome à Athènes par exemple : l'acteur, dans ce cas, traverse l'espace

1. Bibl. nat., ms., F. Fr. n° 24330. Mémoire de plusieurs décorations qui servent aux pièces contenues en ce présent livre commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent Mahelot en l'année 1673.

Voir aussi les gravures représentant les pièces de Molière et de Corneille, en tête des éditions originales.

2. Edition de 1667, in-12. Paris, chez Jean Ribon.

3. Voir la *Finta Pazza*, gravure par Della-Bella, et le portrait de la troupe des comédiens italiens en 1645, à la Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes : collection Hennin, vol. XXXVIII (1646).

4. Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le Théâtre-Français*, déjà cité, p. 174, et le *Traité de la disposition du poème dramatique*, p. 71 et 74 (1637).

de la scène qui sépare la partie du décor représentant les deux villes et vient se placer devant celle qui indique la ville où il se rend et on suppose qu'il a ainsi accompli le trajet.

Comment le décorateur pouvait-il toutefois remplir le programme du décor simultané? Sur ce point on est aujourd'hui fixé, grâce au recueil de Mahelot, machiniste de l'Hôtel de Bourgogne, conservé à la Bibliothèque nationale. En général, la plantation du décor était régulière et comprenait deux châssis de chaque côté et une toile de fond; chaque châssis paraît indiquer un endroit différent et la toile du fond, plusieurs à la fois [1].

En 1640, on avait joué au Marais le *Mariage d'Orphée et d'Eurydice*, de Chapoton. Cette pièce eut un tel succès qu'elle fut reprise successivement deux fois, en 1647 et en 1662. Les décors en étaient « superbes », dit la réclame, particulièrement celui du quatrième acte « qui représentait l'enfer dont les flammes couvraient tout le théâtre ». Ces décors étaient dus à Denis Buffequin, fils de Georges [2].

En même temps que l'on représentait l'*Orphée* pour la seconde fois, en 1647, Mazarin la faisait chanter en italien avec de merveilleux changements de décors, « des machines et inventions jusqu'à présent inconnues ». L'*Orfeo* de Mazarin, quoique représenté à la Cour, tomba du premier coup. Comme les machines et les décors avaient coûté, selon les uns, 500,000 livres et, selon les autres, 1 million « de l'argent du peuple », Mazarin demanda à Corneille une nouvelle pièce à machines pour utiliser ses décors encore neufs. Ainsi fut conçue *Andromède*, jouée pour la première fois au Petit-Bourbon en février 1650. « Les Grecs et les Romains y étaient surpassés, et les miracles des prêtres égyptiens ne pouvaient soutenir la comparaison avec les merveilles de la mise en scène de Corneille », s'écrie la réclame par la bouche du *Mercure*. Les trappes, les machines soulevant les individus dans les combles, jouaient un grand rôle dans *Andromède*. Malgré les dithyrambes du *Mercure*, il n'y avait point là tant d'innovations, puisque les machines et les décors étaient déjà anciens et qu'une seule toile de fond avait été exécutée spécialement pour la nouvelle pièce.

Les pièces à machines et les ballets à la Cour subsistèrent, suivant les mêmes principes, durant la minorité de Louis XIV, jusqu'après son mariage, et le roi y figura souvent. En 1654, fut représenté le ballet de la *Nuit*; divisé en quatre parties, il commençait à six heures du soir et se continuait jusqu'au matin. Trois ans après, eurent lieu les *Noces de Thétis et de Pelée*, dans la salle du Petit-Bourbon. Torelli en avait exécuté les décors et nous en connaissons maints détails par le manuscrit provenant de M. de La Ferté et conservé actuellement à la Bibliothèque de l'Institut. Il paraît surtout que l'on chercha des effets de lumière et que l'on multiplia pour cette occasion les lustres et les candélabres. Israël Sylvestre avait dessiné les costumes qui, par ce que l'on en peut juger, devaient être supérieurs comme goût, sinon comme exactitude, à ce que l'on voyait d'ordinaire. Une partie des rôles de femmes était jouée par des hommes en travesti. Il y avait bien entendu force machines, et les toiles de fond changeaient fréquemment, transplantant ainsi la scène dans les lieux les plus divers [3].

Après le mariage du roi, Versailles comme Fontainebleau virent de nouveaux ballets ou des représentations à machines comme la *Toison d'or*, de Corneille. A la même époque, on construisait la salle dite « des machines », aux Tuileries, et l'on y représentait en 1662 *Hercule amoureux*; les années suivantes, la *Princesse d'Élide*, *Georges Dandin*, les *Fêtes de Bacchus* et les fameuses fêtes de l'Ile Enchantée eurent lieu à Versailles; puis, comme nous l'avons vu en 1671, l'Opéra se fondait, et Lulli l'organisait dans la salle de *Mirame*, au Palais Royal. Louis XIV, d'un autre côté, prenant de l'âge, abandonnait les planches. Dès lors, le luxe de la mise en scène passa de la Cour à l'Opéra, mais rien de nouveau dans les détails n'apparut sous l'administration de Lulli, ni même

1. Voir Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le Théâtre-Français*, déjà cité, p. 169 et suivantes.
2. Voir cette mise en scène dans Ludovic Celler, déjà cité, p. 70 à 72.
3. Voir, pour les ballets, Nuitter et Tholnan, *Les Origines de l'Opéra français*. Paris, Plon et Cie, 1885 pages XIII à LXXI.

durant tout le règne de Louis XIV. La perspective symétrique resté la même : Bérain dessine les costumes, tous de convention, mélange du style Louis XIV et d'antiquité de fantaisie.

En 1681 seulement, dans le *Triomphe de l'Amour*, représenté d'abord à la Cour et ensuite à l'Opéra, le corps de ballet est constitué et les rôles de femme n'y sont plus joués par des hommes. Au Théâtre-Français, cette révolution avait été plus rapide. Les tragédies du XVIe siècle étaient bien représentées dans les collèges uniquement par les étudiants, mais dès le commencement du XVIIe siècle, les différentes troupes de comédiens fixées à Paris ou parcourant la province, comprenaient déjà des actrices [1]; cependant certains rôles de femmes, considérés comme inférieurs, restaient toujours attribués à des hommes. Ainsi, ce fut dans la galerie du palais que, pour la première fois, le rôle de servante fut joué par une femme; depuis cette époque, à quelques rares exceptions, les rôles de tragédie ou de comédie, au moins à Paris, furent joués par des personnes du beau sexe.

A la fin du règne de Louis XIV, le costume, toujours tout de convention à l'Opéra comme à la Comédie, n'avait, pas plus que le décor, subi de modifications. « Je me souviens encore, dit Voltaire [2], qu'autrefois l'acteur qui jouait Polyeucte avait des gants blancs et un grand chapeau. Il ôtait ses gants et son chapeau pour faire sa prière. Une autre fois, ajoute-t-il, les acteurs qui représentaient des Romains avaient un chapeau et une cravate!!!» Quand Voltaire s'exprimait ainsi, nous étions déjà en plein XVIIIe siècle. Au XVIIe siècle, Polyeucte, comme nous le montre le frontispice gravé dans la première édition de cette pièce, était vêtu, au temps même où vivait Corneille, d'un pourpoint espagnol, d'un haut de chausses et la tête coiffée d'une toque à plumes. Les Romains de théâtre portaient la cuirasse et le casque empanaché que Lebrun a popularisés dans ses grands tableaux des batailles d'Alexandre; les casques étaient en carton et les cuirasses en toile d'argent ou d'or. Ce ne fut que pendant notre siècle que les armes défensives du théâtre furent en métal. Du reste, comme pour les décors, les ballets de la Cour joués par les grands seigneurs, en avaient de fort riches, tandis que ceux des comédiens de profession n'étaient en quelque sorte que des loques [3].

Au commencement du XVIIe siècle, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne n'avaient qu'une seule pièce pour s'habiller et conserver leurs hardes. Les anecdotes du temps, sur le théâtre, sont remplies de facéties et de curieux détails sur le mauvais état, la pauvreté et la saleté des costumes des troupes de comédie. Qu'on y eût connu alors l'archéologie, cette science eût été inutile pour mettre un peu de vraisemblance dans les costumes, car la pauvreté obligeait la même défroque à servir pour toutes sortes de personnages différents. Les Paulines, les Andromaques, les Phèdres, les Iphigénies, ne portaient pas les longues tuniques grecques que les figures de Tanagra ou de Myrina, retrouvées par milliers à notre époque, ont popularisées chez nous. La Champmeslé jouait le rôle d'Iphigénie, de Phèdre et de Monime dans le costume de Mme de Montespan ou de Mlle de Fontanges. Longtemps encore après, Mlle Duclos comme Mlle Lecouvreur jouaient *Ariane* ou la *Veuve de Pompée* en costume de velours, poudrées ou couvertes de diamants [4].

L'éclairage était l'une des questions les plus délicates du théâtre.

Nous avons vu que, jusqu'au milieu du XVIIe siècle, les représentations avaient eu lieu en plein jour [5]. Sous Henri IV, les règlements de police les prescrivaient à deux heures de l'après-midi; mais peu à peu l'heure en devint plus tardive; et, à la fin du règne de

1. Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le Théâtre-Français*, déjà cité, p. 123. La première comédienne qui joua fut une nommée Marie Venier. Voir aussi Fournel, *Histoire de l'Hôtel de Bourgogne* (contemporains de Molière), tome Ier, p. 37.

2. Œuvres de Corneille, tome III. Notice sur Polyeucte, p. 468. Paris, Hachette, 1862. — Œuvres de Voltaire, tome XXXI. Commentaires sur Corneille, 1er vol., acte V, scène dernière, p. 416. Paris, Garnier frères, 1880.

3. Despois, *passim*, p. 123.
Celler, *passim*, p. 80 à 112.
Rigal, *Alexandre Hardy*, passim.

4. Voir Fournel, *Les contemporains de Molière*.

5. Voir Despois, *passim*, p. 144.

Louis XIV, elles commencèrent vers cinq heures et se terminèrent avant sept heures. En 1713, l'Opéra commençait encore à cinq heures et demie; mais que ce fût en été ou en hiver, les salles successives de l'Opéra, et particulièrement celle de la rue Guénégaud, étaient assez sombres pour exiger l'éclairage. D'abord on eut recours, pour éclairer la scène, à quelques chandelles que l'on plaçait au fond du décor. Les acteurs, éclairés par derrière, ne présentaient qu'une silhouette noire et la scène ressemblait à une représentation d'ombres chinoises. On dut ensuite placer des candélabres en bois grossier, en lattes, sur le devant du théâtre : ce fut le principe de la rampe. Enfin, vers 1660, on remplaça les candélabres grossiers par des lustres que l'on plaçait également devant la scène et que l'on descendait ou remontait à volonté. Ces lustres ou ces candélabres se meublaient de cierges en cire[1], de chandelles ou de lampes à huile. Les salles où se donnaient les ballets de la Cour étaient éclairées, dans toutes leurs parties, par des lustres suspendus au plafond, ou des torchères accrochées aux murs.

Les théâtres ordinaires étaient loin d'avoir pareille illumination. Pour faire des économies, on n'allumait qu'au commencement du spectacle. Jusqu'à ce moment, l'assistance restait dans l'obscurité, ce qui permettait un désordre auquel nous ne sommes plus habitués, surtout depuis que le parterre est assis. La rampe parut d'abord dans les théâtres les moins luxueux où probablement les comédiens trop pauvres, ne pouvant avoir, comme les ballets royaux ou l'Hôtel de Bourgogne, des lustres au plafond ou des candélabres aux murs, éclairaient leur salle avec des chandelles placées en ligne sur le devant de la scène. De cette habitude primitive résulta bientôt le perfectionnement qui subsiste encore et qui éclaire la scène par en bas.

A la Cour, Louis XIV remplaça les chandelles des lustres par des bougies. A l'Opéra, ce changement ne fut opéré que grâce à la munificence de Law, c'est-à-dire au commencement du règne de Louis XV. La rampe de lampions subsista à l'Opéra jusque vers 1789; lle se composait de cent lampions à huit mèches, trempant dans de l'huile de pied de bœuf[2], ce qui créait une puanteur et une fumée intolérables, que les comédiens du roi au Théâtre-Français, plus exigeants que les chanteurs de l'Opéra, ne pouvaient supporter. Il fallut bien céder à leurs désirs, et à partir de 1783, la Comédie Française eut une rampe de bougies.

Si, à la veille de la Révolution, les procédés d'éclairage étaient encore si informes, que faut-il penser de ce qu'ils étaient cent ans auparavant, au milieu du siècle de Louis XIV, à l'époque de Corneille, de Molière et de Racine!

Dans les théâtres où la rampe était faite de chandelles, les moucheurs, la mouchette à la main, faisaient pendant les entr'actes la toilette aux luminaires, et c'était une distraction pour le public de les voir s'acquitter de ce soin, et lorsque leur dextérité méritait des applaudissements, on ne les leur marchandait pas.

Pour combattre le feu qu'auraient pu propager ces différents modes d'éclairage, on se servait d'éponges fixées au bout de bâtons que l'on devait plonger dans des réservoirs d'eau préparés à cet usage.

Plus tard, on employa de grosses seringues[3].

Nous avons déjà parlé des changements de décor à vue d'*Andromède*. Il faut ajouter qu'il n'y en avait point d'autres, car une pièce se jouait tout d'un trait et le rideau ne tombait point aux entr'actes. Chose curieuse à noter, à l'Opéra: ce ne fut qu'en 1828, à la première représentation de *Guillaume-Tell*, que le rideau tomba aux entr'actes; au troisième acte de cet opéra, il fallut établir un praticable d'une telle importance, qu'il eût été impossible de l'amener en présence du public, et alors on ne put exécuter le changement à vue.

1. Les cierges étaient moins employés parce que la chaleur de la salle les faisant fondre trop vite, la cire en tombait sur les assistants.

2. Rapport cité par M. Perrin dans son *Etude sur la mise en scène*. Paris, Quantin, in-8°, 1883, p. 43.

3. Voir Celler, *op. cit.*

Despois, *passim*, p. 152. Les pompiers ne furent créés que sous la Régence.

Depuis, cette habitude fut conservée. Mais sous Louis XIV, comme sous l'Empire, et dans les premières années de la Restauration, les opéras se jouaient d'un seul trait, comme nous voyons encore les comédies de Molière se jouer au Théâtre-Français. Là, du moins dans le milieu du XVIIe siècle, comme le prouve la mise en scène des pièces de Beaumarchais, le vieil usage avait été aboli et les changements d'exécution n'existaient pas comme de nos jours.

Les changements de décors à vue s'exécutaient suivant certaines règles : on devait choisir, pour les exécuter, le moment où la représentation devenait bruyante, soit par des effets de tonnerre, soit par le bruit des tambours ou des trompettes. On élevait ou on baissait les toiles et l'on dédoublait ou dépliait les châssis de côté comme les feuilles d'un paravent. Il fallait donc que la scène eût déjà un comble et un dessous d'une hauteur plus considérable que la salle, pour pouvoir contenir, outre les machines qui les faisaient mouvoir, les décors qui s'enlevaient et ceux tout préparés pour prendre leur place.

La construction et la disposition de la salle n'étaient guère plus perfectionnées que la mise en scène proprement dite. On a vu déjà combien était primitive la salle du Palais-Royal spécialement construite pour *Mirame*. L'Hôtel de Bourgogne, beaucoup plus ancien, devait être encore plus incommode. Quant aux salles qui servirent successivement à l'Opéra et à la troupe de Molière, rue Mazarine et rue de l'Ancienne-Comédie, c'étaient, comme presque tous les théâtres improvisés, des salles de jeu de paume transformées pour la circonstance. Les Italiens avaient commencé la révolution de la construction des salles de théâtre en les construisant en demi-cercle, telles qu'on peut encore en voir une au Palais ducal de Parme. En France, la première salle en demi-cercle fut celle du Théâtre de Versailles.

Jusqu'au commencement du XVIIIe siècle, les appareils de la décoration de la scène se bornaient, comme nous l'avons vu, à des châssis placés obliquement et régulièrement, empêchant ainsi l'œil du spectateur de voir les parois intérieures. Ces châssis, comme les plafonds, allaient toujours se resserrant jusqu'au fond du théâtre et formaient alors l'aspect d'un cornet vu par l'ouverture. Le tout était simulé suivant la perspective; aussi quand un personnage se trouvait au dernier plan, il paraissait, à côté des paysages ou des bâtiments, avoir la taille d'un géant.

Torelli avait succédé à Buffequin, et Vigarani à Torelli; chacun d'eux avait quelque peu perfectionné cette décoration monotone toute de fiction, mais aucun d'eux ne l'avait rendue vivante et n'en avait fait le cadre réel de l'action qui se déroulait devant les yeux du spectateur. Torelli avait exécuté les peintures de la *Finta Pazza* et des autres opéras et ballets organisés sous la direction de Mazarin. Vigarani avait fait celles de la salle des machines des Tuileries et des grandes fêtes de Versailles. Ce dernier, sans rien modifier de la perspective de Buffequin, avait cependant substitué aux milieux de convention que représentaient les décors du temps de Richelieu, des endroits réels. Ainsi lorsqu'on représentait un temple ou un palais, il les figurait par des suites de portiques régulièrement dessinés, toujours avec cette symétrie rigoureuse des décors du XVIIe siècle ; mais ce palais était au moins tel que le comportait la pièce. Il était réservé à Servandoni, au commencement du règne de Louis XV, de changer cette fastidieuse disposition symétrique de la scène, en créant la décoration théâtrale telle qu'elle est encore aujourd'hui.

Grâce à ces découvertes, grâce surtout au talent des Rubé, des Chaperon, des Carpezat, des Lavastre et de leurs élèves, la décoration théâtrale est devenue un art essentiellement français pour lequel tous les autres pays sont tributaires du nôtre. En même temps, elle s'est élevée au premier rang parmi les différentes branches de l'art, car elle constitue une de ses expressions les plus hautes par son esthétique et ses procédés.

XX.

BUCRANES

(Suite.) [1]

III

Nous avons dit quelles ont été les trois formes principales sous lesquelles furent employées dans l'ornementation les bucrânes durant l'antiquité. Les artistes de la Renaissance, en recueillant ces ornements sur les monuments retrouvés, les ont à nouveau mis à contribution, fort souvent en les respectant comme le montrent des œuvres nombreuses, mais aussi par instants, et particulièrement au XVIe siècle, en y apportant des modifications sensibles et des appropriations nouvelles. Tant qu'ils emploient le bucrâne en architecture, seul, répété ou alterné, en suivant les données de l'antique, ils se bornent à lui faire subir des changements de décor et même de forme. Dans quelques pièces décoratives, peu nombreuses, il est vrai, ils seserviront encore du bucrâne pour supporter des guirlandes, comme autrefois; ou bien ils remplaceront ces dernières par des cartouches ou des cadres pour inscription, comme au sarcophage de Sassetti, dont nous avons donné un croquis. Mais dès qu'entre leurs mains les têtes de victime ne sont plus qu'un motif de pur caprice, un ornement usité tout comme beaucoup d'autres, alors ils l'introduisent dans les genres dominants du moment, les frises d'enroulements mouvementés, les arabesques fantaisistes, et les transforment à tout propos en supports, en moyens de liaison, en couronnements, tous complètement inédits et originaux. On les marie comme on fait journellement des vases, des dauphins, des culots, etc. L'imagination a beau jeu; chacun s'évertue à faire de cette carcasse une chose bizarre ou amusante, un centre contrastant, une source de floraison et on la fait entrer selon le caprice ou le besoin, en haut, au milieu, en bas, dans des compositions verticales, horizontales, carrées ou cir-

Fig. 29.
Encadrement du XVe siècle.

Fig. 30.
Reliure anglaise imitée de Grolier.

[1] Voir la *Revue des Arts décoratifs*, tome XII, p. 269 et 343.

culaires; peu importe, pourvu qu'elle fasse bien et rende le service qu'on lui demande. Elle prendra place sur un montant, entre deux cornes d'abondance, et sera soutenue par un pied comme un globe entouré de verdure (fig. 29, encadrement du xve siècle); dans un *candelière* ornant une imitation anglaise des reliures de Grolier (fig. 30), elle reposera sur les ailes volutées d'un génie et soutiendra en équilibre des cornes d'abondance, des culots et des vases;

Fig. 31.
Musée de Munich.

ici, au centre d'une frise, un bucrâne reliera les deux parties symétriques d'enroulements foliacés qui s'accrochent dans ses cavités oculaires (fig. 31, Musée national de Munich); là-bas, à Laxenburg, à l'entrée de la salle dite du Couronnement (fig. 32), c'est des narines que sortiront les branches; tantôt il couronnera un fût en s'épanouissant dans le chapiteau avec un air bénin et insignifiant (fig. 33, composition de Vogtherr),

Fig. 32.
Frise de Laxenburg.

Fig. 33.
Chapiteau

ou avec une allure réaliste et macabre, augmentée par la présence des serpents qui lui sortent des yeux comme à San Giobbe de Venise; tantôt un artiste comme Beham n'hésite pas, au centre d'un panneau, à le planter sur un fuseau, tel le sauvage fiche une tête coupée à l'extrémité d'un pieu (fig. 34). Dans certaines bandes décorées par la répétition de génies aux jambes formées de rinceaux, régulièrement sur l'attache des extrémités volutées se dresse en équilibre une tête de victime (fig. 35, dessin de Nicoleto de Modène). Plusieurs fois sur des plats ou des assiettes de Caffagiolo, nous verrons, à la partie supérieure de l'arabesque, le bucrâne ou suspendu aux queues enroulées de deux dauphins qui le menacent (fig. 36) ou reposant verticalement au sommet d'une coupe (fig. 37). Enfin, au Jubé de Limoges, un bucrâne modifié par des appendices dont nous parlerons plus loin, devient un pied sur lequel s'appuie et s'échafaude tout l'édifice d'une luxuriante combinaison ornementale.

Fig. 34.
Ornement de Beham.

V

Fig. 35.
Dessin de Nicoleto de Modène.

Quoique le décorateur, d'après ce que nous avons dit, semble en user à son aise et se permettre toutes sortes de licences avec le bucrâne, il ne faudrait pas croire cependant que ce type élémentaire ait subi dans son allure beaucoup de modifications sérieuses,

comme cela est arrivé pour d'autres ornements. Les différents exemples que nous avons déjà vus indiquent assez qu'à toutes les époques la tête de victime a presque toujours été présentée de la même manière et qu'elle n'a été transformée que par de rares changements — nous ne tenons pas compte, bien entendu, de la forme plus ou moins correcte. Nous trouvons, en effet, le bucrâne complètement simple ou seulement embelli par des adjonctions emblématiques tant qu'il a servi à exprimer une idée et à rappeler un fait; puis nous constatons qu'à partir de la Renaissance il est utilisé encore avec ses données antiques ou bien rajeuni, mis à la mode de l'époque soit au moyen d'additions capricieuses, soit à l'aide de tortures de fantaisie, parfaitement permises d'ailleurs dès que l'objet ne nous dit plus rien par lui-même. Aussi ces diverses manières d'être se réduiront-elles facilement en quatre groupes principaux, suivant que le bucrâne sera : 1° *uni*, 2° *décoré*, 3° *feuillé*, ou 4° *dénaturé*.

Fig. 36.
Décor d'une assiette de Caffagiolo.

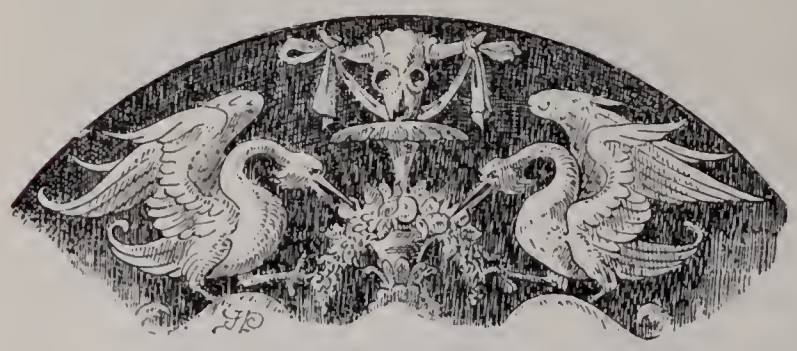


Fig. 37.
Décor d'une coupe italienne.

Bucrâne uni. — Sous cette désignation il faut comprendre le bucrâne à l'état rudimentaire, le bucrâne tout nature, non seulement celui décharné, mais encore celui garni de sa peau. Ces deux états sont les seuls employés dans bien des cas, et notamment au début, pour les choses sobrement ornées ou sévères, comme quelques métopes, quelques autels rustiques, certaines pierres tombales, plusieurs instruments de sacrifice, des pièces de monnaie, telles que celles d'Assos et des Phocidiens, etc. On les rencontre aussi dans les reproductions de scènes historiques, mythologiques ou allégoriques, à titre de documents très secondaires, comme sur le Vase de Darius, déjà cité, sur lequel la tête de victime (fig. 38), suspendue au mur, rappelle d'une façon fort simple et incidemment qu'avant l'action représentée un sacrifice a été fait à l'hermès d'Aphrodite, placé à côté. Dans les compositions des artistes du XVI° siècle, largement fournies de légèretés, d'enroulements et de frondaisons, le bucrâne uni servira de temps en temps de lien intersécant, dont l'aspect sobre et modeste sera en quelque sorte un repos et une manière de faire valoir les embellissements qui l'environnent ou se répètent symétriquement de chaque côté de lui; tel est le cas montré par les figures 22 et 31. D'autres fois il sera transformé en anneau, en coulant pour retenir rapprochées deux chaînes ou deux tiges le traversant de haut en bas, comme le montre la

Fig. 38.
Bucrâne du vase de Darius.

Fig. 39.
Décoration d'un canon.

Fig. 40.

Fig. 41.

Ornements d'après Sambin et Énée Vico.

figure 39, extraite de la décoration d'un canon. Mais cette nudité complète et glaciale forme parfois un contraste trop violent et semble plutôt séparer chaque chose que les rattacher. Alors pour former un trait d'union entre ces combinaisons riches et recherchées, pour harmoniser son ensemble et lui donner plus de cohésion, le décorateur ajoutera volontiers au bucrâne quelque garniture, soit simple, soit compliquée. Ce mode, usité dès les temps les plus reculés, sera le plus fréquemment mis en usage et constituera, dans notre classification, le second groupe des bucrânes.

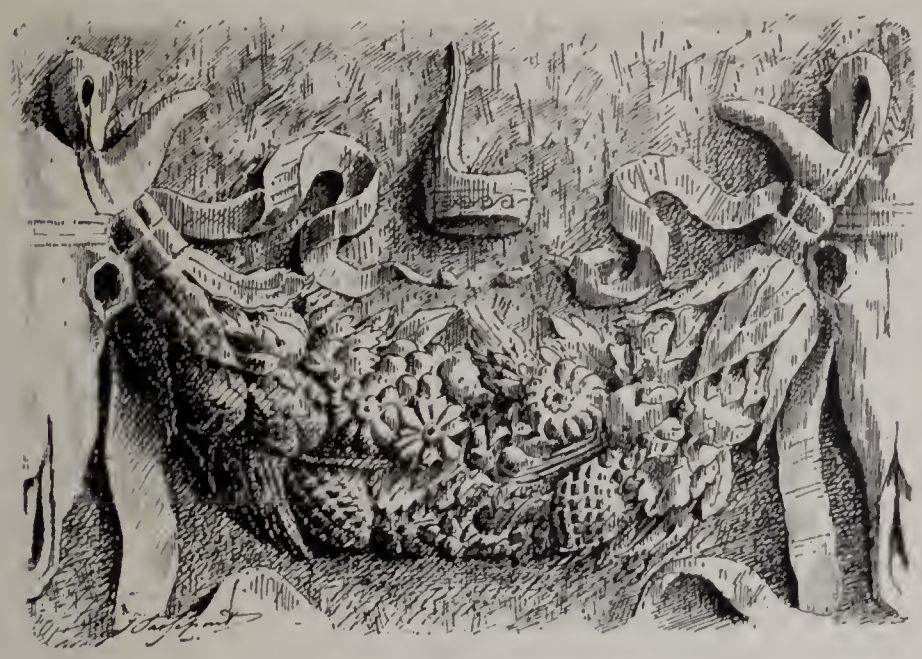


Fig. 42.
Fragment antique (Musée du Vatican).

Bucrâne décoré. — L'idée d'orner un peu le bucrâne et de le mettre ainsi en accord avec ce qui l'accompagne est née pour ainsi dire avec lui. Elle est venue tout naturellement chez les uns par l'interprétation de certaines particularités, comme l'indiquent les points colorés et les sections teintées dont l'agrémentaient les peintres égyptiens (voir 1er article, les fig. 3, 4, 5), chez les autres par la copie strictement observée du modèle garni d'attaches nécessaires au moment du sacrifice, c'est-à-dire du modèle dont les cornes étaient reliées par une corde, une courroie, une passementerie, servant tout à la fois d'entrave, d'ornement distinctif, et de moyen de suspension. Quelque modique que fût tout d'abord cet ajustement, il fut primitivement suffisant dans beaucoup de circonstances. Par la force des choses, cette ornementation devint petit à petit plus importante, car aux bandes raides, aux cordons, aux *licia* ordinaires, bientôt les fidèles ajoutèrent des nœuds, des pompons et des glands (fig. 40 d'après H. Sambin et fig. 41 d'après Enée Vico); puis, un jour, ils remplacèrent ces bien maigres enjolivements par des rubans ou des étoffes à coques bouffantes, à plis souples, dont les extrémités étaient agitées et ondulées par le vent

Fig. 43.
Église du Grand-Andely.

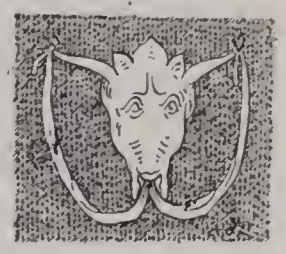


Fig. 44.
Ornement d'une cuirasse Henri II.

Fig. 45.
Ornement d'un chandelier de bronze.

Fig. 46.
Ornement typographique.

(consulter les fig. 20 et 28 par exemple). Enfin, pour plus de pompe et d'éclat, on ajouta aussi des chutes légères de fleurs, de petites feuilles, de jeunes pousses ou des chapelets de perles, de fleurettes, de rosaces et de culots entremêlés (fig. 25). C'est en régularisant ces données, en les stylisant pour les rendre conformes aux règles de son art, que le sculpteur créa le véritable type du bucrâne antique, si répandu et si souvent fidèlement copié.

Fig. 47.
Ornement typographique.

Malgré les qualités remarquables de ces premiers agréments qui arrangent cette masse osseuse, meublent en tombant des cornes les vides inférieurs et rendent l'ensemble plus apte à occuper l'espace carré de la métope, les ornements dont nous venons de parler parurent néanmoins encore bien sobres, nous allions dire bien mesquins, pour accompagner le bucrâne sur les autels et les frises ioniques. Aussi, pour répondre à l'élégance cherchée, on songea à relier les têtes de victimes, placées aux angles ou régulièrement semées sur la plate-bande, par des guirlandes, non seulement fort gracieuses et d'un bel effet, mais encore convenablement assorties au sujet et rappelant les festons naturels de feuilles et de fleurs, employés à chaque instant, autrefois comme aujourd'hui, pour parer les objets du culte ou l'endroit de la prière. Ces guirlandes, suspendues aux cornes par des rubans onduleux, étaient faites de fruits ou de fleurs et le plus souvent d'un heureux mélange de ces deux dons de Vertumne et de Pomone, de ces deux dons de la nature habituellement offerts en présents aux dieux, pendant le sacrifice (fig. 42 provenant d'un fragment antique du Musée du Vatican).

Fig. 48.
Tiré d'un livre-médaillier.

Fig. 49.
Miniature de Girolamo da Cremona.

Dès que le bucrâne passe entre les mains des Italiens et ensuite de leurs imitateurs, les anciennes passementeries, les anciennes ondulations de rubans et les guirlandes consacrées sont d'abord copiées ou interprétées avec passion, puis modifiées de forme, d'aspect et de position pour ensuite faire place, à un moment donné, à d'autres objets d'un genre plus nouveau. Les guirlandes deviennent des torsades ou sont remplacées par des cartouches, par des enroulements (fig. 35), par des animaux végétalisés (fig. 22), etc.; les rubans deviennent des chapelets (fig. 27 et 30); les chutes de culots et de fleurs se transforment en suites de grelots, en suspensions de cartouches et de bouquets séparés, comme à Bournazel (fig. 26); les morceaux d'étoffe ne parent plus seulement la tête à sa partie supérieure, ils sont parfois jetés par-dessus les cornes et forment une guirlande au-dessous du mufle, comme à l'église du Grand-Andely (fig. 43), ou bien sur une cuirasse de l'époque de Henri II ils partent des cornes pour rentrer dans la bouche après avoir formé deux festons (fig. 44). Bien souvent, ces ressources ordinaires ne suffisent plus, quoique variées, ou ne sont pas assez originales. L'idée d'ajouter des serpents au bucrâne semble être en

Fig. 50.
Fût d'une église à Florence.

faveur tout particulièrement au XVIe siècle et se manifeste comme la représentation d'un phénomène observé sur nature; nous en avons déjà cité quelques exemples, auxquels nous pouvons joindre celui fourni par Enée Vico, à la base d'un chandelier de bronze (fig. 45). Nicoleto de Modène remplace ces additions réalistes par des objets de fantaisie dont le principal mérite semble être de bien meubler, en épousant la forme ou en la rappelant. Ainsi, dans des ornements courants, nous voyons (fig. 46) un bucrâne, accroché à une couronne avec deux flambeaux plantés dans les yeux, probablement pour remplacer le feu absent de l'orbite, et plus loin nous trouvons (fig. 47) une tête de bœuf avec deux cornes attachées aux siennes, le tout surmonté d'une figure à ailes de chauve-souris, avec serpents dans les cheveux. Ailleurs, sur la page luxueusement ornée d'un volume-médaillier ayant appartenu aux Strozzi, un artiste délicat, mais inconnu, a remplacé dans un bucrâne les serpents et les chutes par de simples volutes et le bandeau du front par des échancrures qui réunissent les cornes et les soudent pour n'en faire qu'une seule pièce (fig. 48).

Fig. 51.
Encadrement de page de 1470.

Bucrâne feuillé. — A ces dernières manières d'enjoliver le bucrâne pour lui donner un aspect plus présentable et plus séduisant, pour lui permettre de tenir dignement son rang au milieu des autres motifs d'ornement si pompeusement parés, s'en ajouta, presque à la même époque, une autre toute nouvelle et dont nous sommes encore redevables aux maîtres italiens. Elle consiste à lui adapter comme embellissement, et quelquefois même comme revêtement, des feuilles, des culots, des rinceaux, de cette végétation que l'on employait couramment alors et avec abondance. En somme, on fit pour lui ce que l'on avait fait pour les dauphins, les mascarons, les génies, etc., mais toutefois, il faut l'avouer, avec plus de modération et de réserve, probablement à cause du peu d'attrait et du peu d'importance du sujet. Si les exemples de ce type élémentaire en quelque sorte, ainsi rajeuni et que nous distinguons par le nom de *bucrâne feuillé,* sont assez nombreux et parfois assez élégants et originaux, ils ne présentent néanmoins que des variétés fort restreintes, car ce sont presque toujours les mêmes endroits qui sont foliacés de la même façon en Italie et, par suite, en France et ailleurs. Ces additions de fantaisie, qui font si bien et s'accordent à merveille avec le reste des ornements jetés artistement dans les arabesques compliquées, portent spécialement sur la partie supérieure de la tête, sur les cornes, et s'étendent parfois jusqu'aux

Fig. 52.
Décor d'une cuirasse.

Fig. 53.
Jubé de Limoges.

yeux, au nez et au mufle. Ainsi, le fécond miniaturiste de la fin du xve siècle, Girolamo da Cremona, introduisant un bucrâne dans l'ornementation du Graduel de la cathédrale de Sienne, en fait une sorte de bijou très intéressant, qu'il coiffe tout simplement d'une feuille d'acanthe et sur lequel il remplace le nez par un culot, un bourgeon en train de s'épanouir (fig. 49); ainsi encore, sur un fût de la Sainte Trinité, à Florence, au milieu d'un enchevêtrement luxueux de branches fleuries, d'animaux et de figures grotesques, l'artiste a placé comme lien d'attache un bucrâne dont les cornes sont enveloppées de feuilles et le sommet de la tête surmonté d'une touffe herbacée (fig. 50). Tout en continuant à surmonter cette tête de victime de feuilles et de culots, dont l'ensemble forme un casque à pointe ou un pied d'où s'élancera, soit un vase, soit un support, les ornemanistes qui, fort souvent déjà, avaient employé les cavités oculaires ou nasales pour faire sortir des tiges, songèrent à utiliser de même la place des cornes. Alors ils supprimèrent ces appendices et, dans les parties creuses résultant de cette section, ils leur substituèrent d'autres cornes végétales plus flexibles, plus sveltes, plus gracieuses, et prenant par moment un développement énorme, mais toujours élégant. Comme exemple de cette manière spéciale d'appliquer le feuillage au bucrâne, nous ne saurions mieux faire assurément que de citer celui qui nous est offert dans un encadrement d'une édition d'Hérodote, datant de 1470; il est d'une grande pureté et d'un goût charmant (fig. 51).

Fig. 54.
Hôtel de Ville d'Orléans.

Bucrâne dénaturé. — Le bucrâne, surtout pendant le xvie siècle, se retrouvait aussi bien dans les conceptions du sculpteur et du ciseleur que dans celles du miniaturiste et des dessinateurs de nielles; tout décorateur, tout ornemaniste le mettait à profit. C'était un motif employé à chaque instant et, comme tel, il faisait partie obligatoire du bagage ornemental. Mais, à ce moment, on ne copiait déjà plus avec le même soin et le même amour les éléments qui avaient primitivement fourni les modèles anciens. Cela avait été bon au début, pour apprendre à les connaître. On allait de l'avant, et une nouvelle mode avait cours. Maintenant, non seulement bien des fois on y mettait un peu du sien ou l'on s'inspirait de quelques restes naturels, mais encore on se contentait le plus fréquemment de se les transmettre. Ainsi, les artistes les savaient par cœur et les dessinaient de pratique. Ces motifs, journellement en usage, des mains du maître passaient dans celles des élèves, plus ou moins conformes, il est vrai, au type véritable. Toutefois, à cela il n'y avait pas grand mal, puisque, la plupart du temps, les ornements y gagnaient, les uns une allure jusqu'alors inconnue, imprégnée des idées du moment, les autres un cachet particulier, suivant le tempérament et l'originalité de l'artiste. De ce fait, tout naturellement, est venue la grande variété de formes et d'aspects, que l'on rencontre, à partir de ce mouvement réformateur, dans les types élémentaires et notamment dans les bucrânes. Là aussi, prirent naissance un grand nombre de difformités capricieusement conçues, et généralement obtenues par des soustractions, des substitutions ou des additions de pièces et de morceaux étrangers, par des

Fig. 55.
Armes de Fouquet, dessin de Lebrun.

mélanges, qui firent du bucrâne une chose hybride, telle que cette tête de victime, aux ailes soudées sur les joues, qui plane au centre d'un plastron de cuirasse au Musée d'artillerie à Paris (fig. 52); telle que cette autre, fort baroque, servant de pied à l'une des riches arabesques du jubé de Limoges, à laquelle le compositeur pour obtenir une assiette plus large et plus solide, capable de supporter l'élégant fardeau, a ajouté deux énormes pattes qui font de ce bucrâne une sorte de bête accroupie (fig. 53). Une fois cette voie tracée, chacun s'échauffant l'imagination afin de surpasser son voisin en bizarrerie ou en ingéniosité, on en arriva vite, grâce à la transition facile, à jouer positivement avec le bucrâne; il fut taillable et corvéable à merci. Alors il devint dans bien des cas un ornement qui ne rappelle que de fort loin la nature, qui est presque méconnaissable, tant sont grandes les modifications des contours rétrécis ou élargis, des cornes de fantaisie en spirales ou droites (fig. 54, Hôtel de Ville d'Orléans), des mufles carrés ou pointus, déchiquetés en forme de barbe et de poils de caniche (fig. 55, armes de Fouquet, dessin de Lebrun), ou épanouis comme une feuille au soleil (fig. 56, bas d'un cartouche par un maître inconnu. — Cabinet des estampes de Munich).

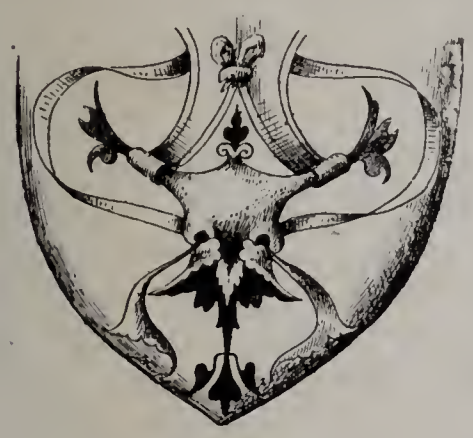


Fig. 56.
Cartouche (Cabinet des estampes de Munich).

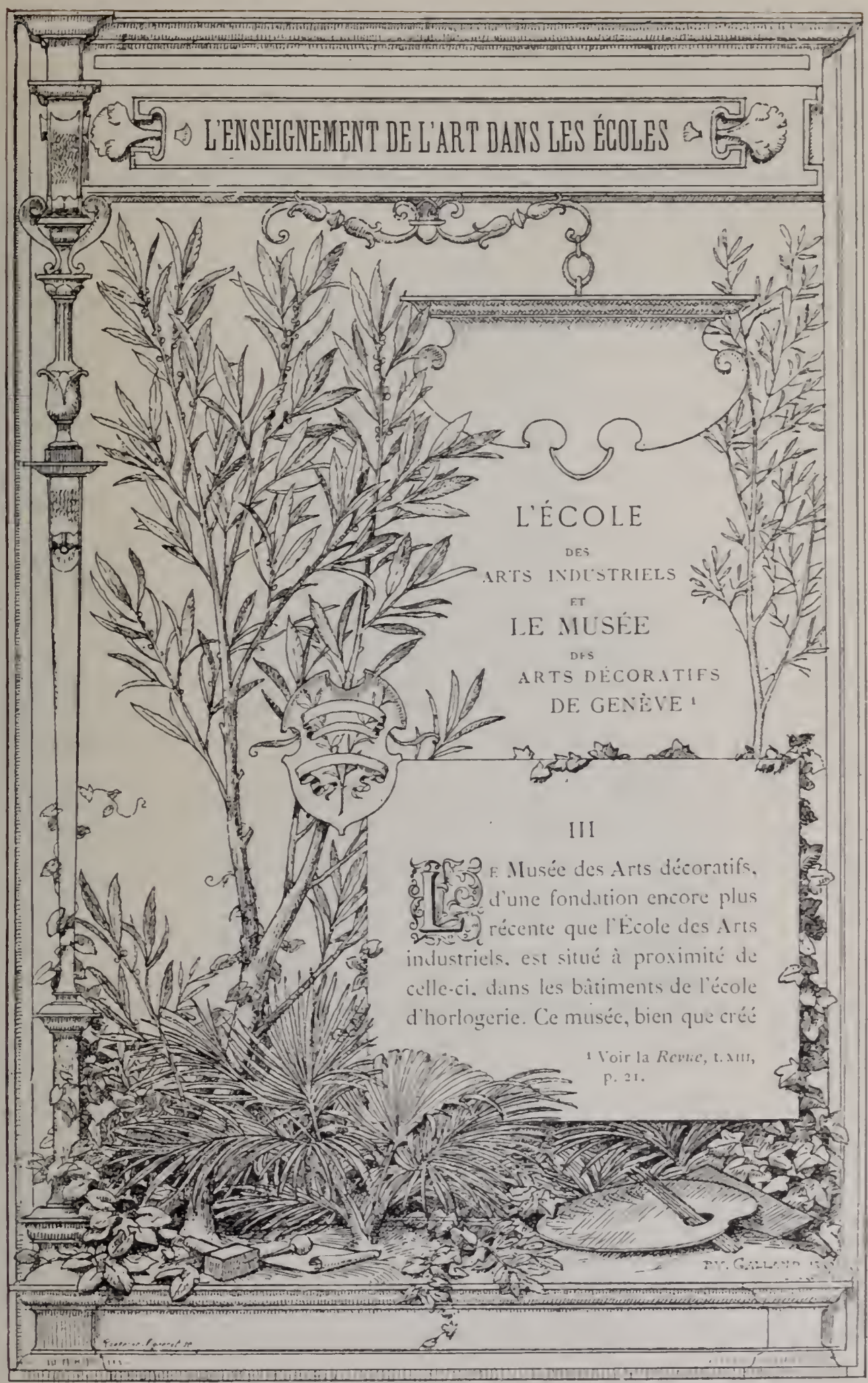
Pendant que quelques artistes se laissaient ainsi emporter par leur fécondité capricieuse vers ces innovations qui sentent les anciennes habitudes du moyen âge et forment en quelque sorte une suite naturelle aux bestioles impossibles, d'autres, plus calmes, songèrent à faire du nouveau en donnant au bucrâne classique l'apparence d'une carcasse d'un autre quadrupède. En cette manière d'agir, ils étaient guidés par les leçons du passé. L'antiquité, en effet, avait laissé, semés sur un grand nombre de monuments, outre des squelettes de bœufs *(des bucrânes proprement dits)*, d'autres têtes d'animaux écorchés, par exemple des têtes de béliers, de moutons, de chèvres et de boucs *(des ogicrânes)*. Ces victimes, ainsi représentées, avaient bien leur raison d'être pour le Grec ou le Romain, mais pour les hommes de la Renaissance, cela leur importait peu : il leur suffisait de constater la présence de ces spécimens parmi les ornements retrouvés, qu'ils regardaient comme des modèles et plus volontiers comme des sources d'inspiration, pour s'autoriser à élargir leur cercle d'action en appliquant le principe à d'autres animaux. Ce moyen donna des résultats fort satisfaisants et fut mis de bonne heure en pratique. Dès la fin du xve siècle et pendant tout le xvie, on rencontre souvent dans des sculptures, dans des pièces gravées, dans des croquis de maîtres et dans les livres à figures, des têtes décharnées, imitations libres du bucrâne, dont la forme est ronde ou allongée, qui n'ont plus de cornes, mais seulement des oreilles, dont les mâchoires sont meublées de dents larges ou aiguës, etc., et qui, dans leur ensemble,

Fig. 57.
Maison d'Agnès Sorel.

offrent l'image certaine des crânes de chiens, de cerfs et de chevaux. Ces derniers semblent les plus nombreux et fournissent parfois des exemples curieux et agréables, dans le genre de celui que nous offre l'un des caissons de la galerie du rez-de-chaussée de la maison dite d'Agnès Sorel, à Orléans (fig. 57). A côté de ce morceau, exécuté sous François Ier, il est bon de placer un fragment des stalles du chœur de Saint-Pierre, de Pérouse (fig. 58), dont les dessins sont attribués à Raphaël, et dont les sculptures sont de Stefano da Bergamo. Nous aurons ainsi en présence deux types remarquables qui, non seulement nous permettront de constater que ces bucrânes spéciaux, d'allures et d'aspects variés et imprévus, auxquels on n'a point accordé de noms particuliers, ont été employés et modifiés comme les têtes de bœufs, c'est-à-dire tantôt unis, tantôt ornés et feuillés, voire même dénaturés, eux aussi, mais encore nous montreront d'une manière frappante l'heureux parti qu'ont su tirer de ces conceptions nouvelles les décorateurs fins et délicats de cette belle période, éprise d'art achevé et de coquetterie bien comprise.

JULES PASSEPONT.

Fig. 58.
Stalles de Pérouse.



L'ÉCOLE DES ARTS INDUSTRIELS ET LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE GENÈVE [1]

III

Le Musée des Arts décoratifs, d'une fondation encore plus récente que l'École des Arts industriels, est situé à proximité de celle-ci, dans les bâtiments de l'école d'horlogerie. Ce musée, bien que créé

[1] Voir la *Revue*, t. XIII, p. 21.

depuis si peu de temps, présente d'ores et déjà une institution typique dans son genre, grâce à la rigoureuse méthode qui a présidé à son arrangement. Tout l'honneur en revient à son directeur, M. Hantz, avantageusement connu par ses travaux d'art en tous genres et surtout par ses merveilleuses ciselures.

M. Hantz a eu soin de visiter successivement les différents musées similaires de la Suisse. Le Musée historique de Neufchâtel renferme beaucoup d'objets ayant rapport aux arts décoratifs. Ce musée, paraît-il, est très remarquable, ainsi que le *Gewerbe-Museum,* de Bâle. Aarau possède un petit musée en formation. Berne n'en a pas, à proprement parler, mais son Musée de modèles et son école de jouets (18 élèves) rendent de grands services à l'industrie. Grâce à son *Gewerbe-Museum,* Winterthur est devenu le centre de la poêlerie suisse. Le musée de Zurich a donné un puissant essor à la poterie et à l'industrie des cuirs ciselés et repoussés. Enfin, à Saint-Gall, le musée a pris en main la question des broderies qui, exécutées autrefois exclusivement en blanc, sont devenues aujourd'hui polychromes, ce qui n'a fait qu'augmenter leur vogue. Le musée de cette ville compte jusqu'à 2,000 consultants.

Le Musée des Arts décoratifs de Genève[1] fondé le 2 novembre 1885, a eu dès 1886 2,550 visiteurs et 514 consultants. Le nombre des consultants varie : en 1887, nous en voyons 670; en 1888 (à la veille de l'Exposition universelle de Paris), 819; en 1889, 739; en 1890, 519; en 1891, 667; ce qui donne une moyenne de 681 pour les six années écoulées de son existence. En 1891, le Musée a eu 3,376 visiteurs.

Ces heureux résultats doivent être attribués surtout, je pense, à la riche bibliothèque du musée, ainsi qu'à sa merveilleuse collection d'estampes, qui compte plus de 200,000 numéros.

Le musée proprement dit est installé dans une salle contiguë admirablement bien éclairée.

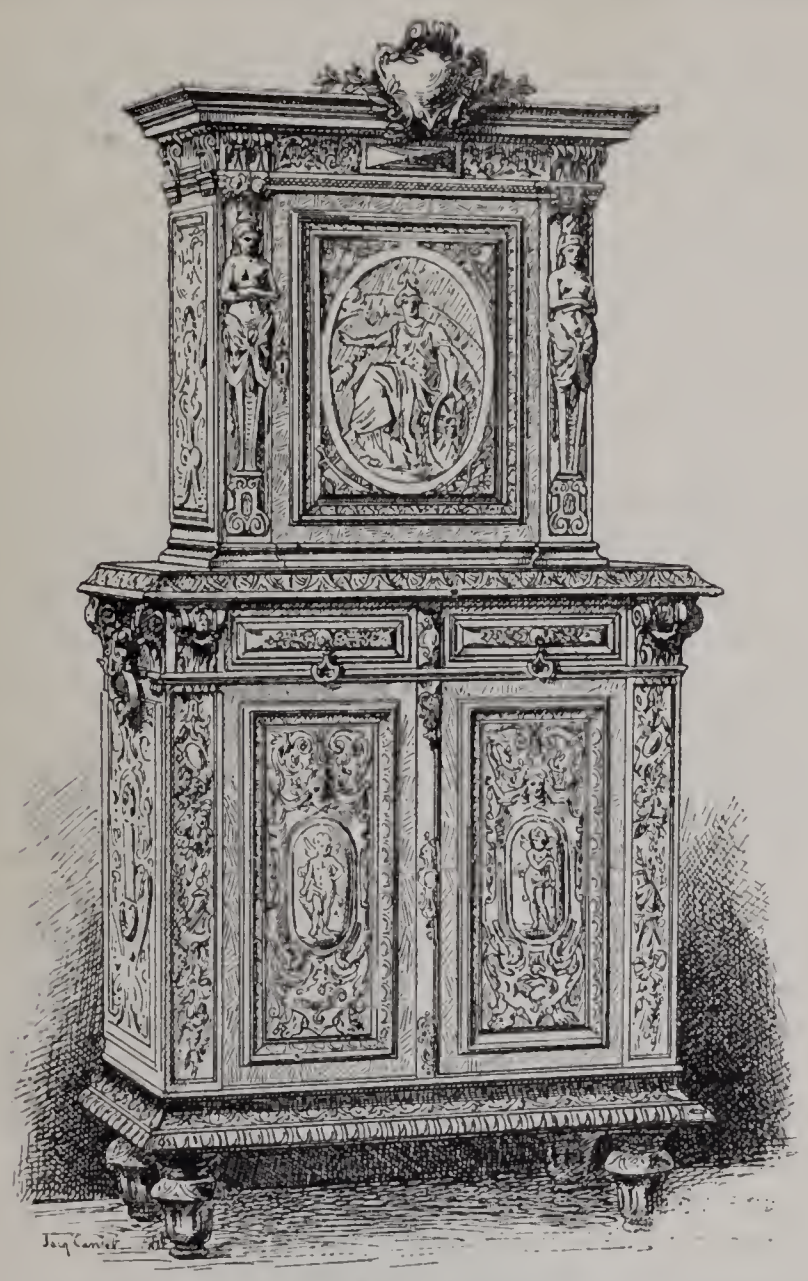
Les collections du Musée comportent dix-sept sections qui, comme je l'ai dit plus haut, sont en partie encore à l'état rudimentaire. Ces dix-sept sections sont : 1° le bois; 2° les broderies; 3° la céramique; 4° le carton; 5° le cuir; 6° les émaux; 7° les estampes et les gravures; 8° les étoffes; 9° les ivoires; 10° la joaillerie; 11° les métaux; 12° les plâtres (maquettes, cire, etc.); 13° les papiers peints; 14° les

1. *Musée des Arts décoratifs.* Directeur : M. G. Hantz. — École d'horlogerie, rue Necker.

DÉPENSES En 1890	BUDGET En 1891		
3,000 »	3,000 »	*A.* — Traitement du directeur	3,000 »
»	»	*B.* — Traitement de la bibliothécaire	1,500 »
300 »	300 »	*C.* — Traitement du concierge (indemnité au concierge de l'école d'horlog.)	300 »
1,279 50	1,200 »	*D.* — Traitement du gardien	600 »
14,902 50	16,000 »	*E.* — Acquisitions (fr. 9,000 alloc. Brunswick)	16,000 »
798 65	800 »	*F.* — Assurances, frais de bureau et divers	800 »
766 55	800 »	*G.* — Entretien des collections	800 »
3,600 »	3,600 »	*H.* — Collection Barillon, rente viagère — — Alloc. Brunswick	1,800 »
		TOTAL	24,800 »

poinçons, matrices des graveurs; 15° la reliure; 16° les vitraux; 17° la verroterie et les cristaux.

A tout seigneur tout honneur. Dans une longue enfilade de vitrines s'étalent les innombrables décorations du duc de Brunswick, ce fantastique et fantasque bienfaiteur de la ville de Genève, dont le nom figure presque à chaque page dans le budget de la ville. Cette collection, peut-être unique, de colifichets si chers, à la vanité humaine, est



Meuble en bois sculpté, exécuté par les élèves de l'École des Arts industriels de Genève.

remarquable par ses émaux et ses sertissures; quant aux brillants, l'esprit pratique des Genevois les a convertis en argent liquide en les faisant remplacer par des cailloux du Rhin. Là s'étalent pêle-mêle des toisons d'or authentiques, des ornements en diamants d'une forme si étrange qu'on se demande avec stupeur quel usage le prince, de fastueuse mémoire, pouvait bien en faire; enfin des têtes de morts, grosses comme le poing, tout en diamants, que le prince dans son jeune âge, hussard noir au service de la Prusse, portait sans doute en exergue sur son schako. Cela suffit pour dépeindre

un homme. Ce bon prince ressemblait à ses grands aïeux de la guerre de Trente Ans autant que son monument sur les bords du lac de Genève ressemble à celui de Scaliger, de Vérone.

La section la plus complète du musée, supérieure sans doute à toutes les sections analogues des divers musées des Arts décoratifs de l'Europe, est celle des émaux; cette particularité s'explique, Genève ayant compté parmi ses enfants les plus grands peintres émailleurs.

Dès le XVIIe siècle Genève fut le centre d'une industrie d'émaillerie qui atteignit en peu de temps à une perfection incomparable. Aujourd'hui, grâce à de puissants labeurs, cet art a pris un nouvel essor, et les grands maîtres émailleurs du XVIIe siècle n'auraient point à rougir de leurs émules contemporains. Les émaux sont cloisonnés (Chine et Japon) champ levé, ou en taille d'épargne (les Indes, la Perse, l'Europe); la peinture en émail (Limoges); la peinture sur émail (Chine et Europe) et les émaux flinqués, grippés, paillonnés : ces dernières catégories constituent l'industrie proprement genevoise du XVIIIe siècle.

Petitot fut le fondateur de la peinture sur émail à Genève, imitée par Touron, Soiron, Bordier. Le musée possède une miniature de Louis XVIII d'une incomparable finesse, peinte par Constantin. Aujourd'hui, Mlle Juliette Hébert, de l'école de Glardon, exécute des peintures sur émail d'une richesse et d'une harmonie de coloris incomparables.

Les vitrines du musée renferment une série de magnifiques échantillons d'émaux grippés du XVIIIe siècle. Cette charmante industrie, exclusivement genevoise, a rencontré aujourd'hui d'habiles exécuteurs en MM. Henri Legrand-Roy et John Graff. Enfin, M. de Siegler, également Genevois, a inventé des émaux en relief mariés heureusement à des parties peintes sur émail, œuvre dont l'exécution présente des difficultés considérables. Aujourd'hui, à Genève, tous les efforts se réunissent pour faire revivre cet art charmant et pour lui rendre l'éclat dont il jouissait pendant les deux derniers siècles.

En compagnie du savant directeur du musée, j'ai visité l'atelier de peinture sur émail de M. Lossier, qui fait revivre sous son habile direction cette industrie si chère aux Genevois; j'y ai vu des cuvettes de montre, des épingles de cravate, des broches en émail sur or flinqué et grippé, œuvres dont je ne saurais admirer assez la finesse d'exécution et la richesse de coloris; ces pièces sont ensuite enrichies de pierres fines et se vendent dans le commerce à des prix relativement très modérés.

Dans une tribune voisine de celles qui renferment les émaux, j'admire un modèle de meuble en ébène, rehaussé d'ornements en métal ciselé. Ce petit chef-d'œuvre est sorti des ateliers de M. Hantz, l'ingénieur-directeur du Musée.

Il me reste peu à dire des autres sections du musée; cependant je ne voudrais point passer sous silence la section de céramique, puisqu'en Suisse les porcelainiers de Nyon et les potiers de Zurich ont trouvé d'habiles imitateurs.

Je ne parlerai pas de la faïence de Thoun, dont les produits bariolés ont eu — on n'a jamais su pourquoi — les faveurs de la mode.

Leclerc, possesseur d'une fabrique de faïence à Ferney, a créé un genre de poterie à fond noir avec des ornements et des fleurs en relief d'une habile exécution, dont on ne peut contester l'originalité.

Hanhardt, faïencier à Winterthur (1889), s'est ruiné en fabriquant des faïences remarquables par la hardiesse de ses coloris et la richesse de son émail. Les œuvres de cet artiste — car s'en fut un — toutes signées de son nom, sont devenues rares aujourd'hui et ne dépareraient aucune collection publique ou privée.

CH. DE UJFALVY.

UNE PROTESTATION LYONNAISE

Dans la première partie de l'étude qu'on vient de lire sur l'École industrielle de Genève, notre collaborateur, M. de Ujfalvy (V. la *Revue des Arts décoratifs*, tome XIII, page 24), parlant des travaux exécutés par les élèves de cet établissement, loue comme il convient l'habileté dont ils témoignent. Puis il ajoute incidemment qu'en ce qui concerne les orfèvreries d'église, « les fabriques de Lyon, qui s'occupent de ce genre d'industrie, s'alimentent en majeure partie à Genève. »

Il ne faut voir dans cette phrase qu'une simple hyperbole. En réalité, une ville comme Lyon, qui a le bonheur de posséder des orfèvres de premier ordre, et notamment un maître sans pareil, M. Armand-Caliiat, n'a rien à emprunter sous ce rapport à la Suisse. Les élèves de l'École de Genève y sont bien reçus quand ils viennent s'y perfectionner, et c'est là assurément un fait à leur louange; leur collaboration y peut être appréciée; mais c'est tout.

Voilà ce qui résulte d'une lettre de M. Jerdelet, professeur de ciselure à l'École des Arts industriels de Genève, lettre dont nous citerons le passage suivant :

« Nous sommes une école — école des Arts industriels, — ne formant que des élèves. L'erreur du rédacteur de la *Revue des Arts décoratifs* vient et ne peut venir que de ce que nous laissons à quelques élèves bien doués le soin de terminer une pièce à leur fantaisie, mais à leurs risques et périls et toujours en vue d'un concours de métier, ou pour qu'ils essaient de s'ouvrir les portes du Salon. Il n'y a pas là ombre de fabrication comme vous pouvez le voir... Et que diraient nos fabricants et négociants genevois si nous étions des concurrents! »

Les communications émues qui nous sont venues de Lyon, à la suite de la publication du premier article de M. de Ujfalvy, nous faisaient un devoir de restituer à la phrase de notre collaborateur son véritable sens et sa simple portée.

L'Exposition universelle française de 1900 et la presse allemande.
M. Tolain à l'École nationale des Arts décoratifs : une cause à défendre. — La Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie : encore son concours de reliure.

L'ÉVÉNEMENT important du mois, c'est la décision prise par le Gouvernement français d'organiser une Exposition universelle internationale en 1900. Avec une promptitude et une volonté remarquables, les ministres ont pris leur résolution, et le décret a été signé le 13 juillet dernier. Tout cela fermement, posément, sans discussion ni verbiage, sans perte de temps, avec une unanimité et une dextérité dont on ne saurait assez s'applaudir. Voilà comment se règlent les questions auxquelles nous sentons que s'attache un intérêt patriotique!

En Allemagne où, depuis plus de deux ans, on se dispute pour savoir si l'on fera ou non une Exposition universelle, et si celle-ci sera organisée à Berlin, à Dresde ou ailleurs, on est resté absolument saisi de la soudaineté de notre décision. Dire la stupéfaction de nos rivaux de se voir ainsi « couper l'herbe sous le pied » est impossible.

Le correspondant de la *Revue des Arts décoratifs* à Berlin nous adresse à ce sujet les réflexions les plus intéressantes. Nous nous bornerons à reproduire l'extrait suivant, qu'il nous transmet du *Berlenischer Zeitung :*

« Quand un gouvernement voudra entreprendre une affaire aussi importante qu'une Exposition universelle, il fera bien de se rappeler l'attitude actuelle du chancelier allemand afin de ne pas l'imiter. Tous les journaux s'efforcent de ne pas faire retomber sur le comte de Caprivi l'échec du projet d'exposition... Mais s'il est vrai que le comte de Caprivi a accueilli favorablement, ou, pour

le moins, sans parti pris, le projet d'Exposition, il est vraiment regrettable que ses paroles soient en désaccord avec ses pensées, car il a tout à fait l'air de lui être hostile.

» C'est lui, en effet, qui a empêché le projet d'Exposition d'être adopté, à une époque où les Français n'avaient pas encore pris de résolution définitive pour la leur... »

Après avoir constaté que l'idée d'une Exposition universelle allemande, peu favorablement accueillie dans certains centres industriels et notamment en Saxe, avait été, au contraire, plus que chaudement approuvée par les fabricants de Berlin, le *Berlenischer Zeitung* ajoute ceci, qu'il faut retenir :

« Les Français ont pris une décision qui devrait nous faire réfléchir. Ils ont décidé qu'une Exposition universelle s'ouvrirait à Paris, au mois de mai 1900. Ils ne se sont nullement préoccupés des projets de l'Allemagne. La décision du ministre de France a suffi pour nous faire reculer, et pour nous, Allemands, qui sommes habitués à vaincre sur de si nombreux champs de bataille, c'est un échec sensible, d'autant plus que c'est au moment où le chancelier s'occupe avec zèle de la participation de l'Allemagne à l'Exposition de Chicago, qu'il s'arrange de manière à ce que l'Exposition de Berlin soit un simple *fiasco*. »

Et maintenant, où et comment sera organisée notre Exposition universelle de 1900? Déjà les journaux s'en préoccupent. On fait subir des interviews aux personnalités qui semblent désignées pour diriger l'entreprise. M. Georges Berger et M. Antonin Proust ont fait connaître leur pensée à cet égard. Nous reviendrons sur ce sujet. Pour l'instant, nous nous contenterons de citer le passage suivant du rapport de M. Jules Roche, ministre du commerce et de l'industrie :

« Je n'ai pas besoin d'insister sur l'intérêt que peut présenter une Exposition universelle à cette date. Malgré l'habileté et la science avec lesquelles elles ont été organisées, les revues rétrospectives de 1889 laissent un large champ aux études du même genre que l'on voudrait reprendre en 1900.

» Dans le domaine des Beaux-Arts, par exemple, il sera facile de dégager les caractères principaux du mouvement artistique qui se poursuit à l'heure actuelle, et d'opposer en quelques œuvres essentielles l'Art de la seconde moitié du siècle à l'Art romantique, ainsi qu'à l'Art classique. Dans le domaine de la science, de l'industrie, de l'agriculture, le rapprochement entre les procédés, les méthodes et les produits à l'origine et aux termes de la période septennale fournira les renseignements les plus précieux et éveillera en même temps l'attraction la plus puissante.

» Toutes les branches de l'activité humaine tireront un égal profit de ce bilan d'où se dégageront les conditions matérielles et morales de la vie contemporaine.

» L'Exposition de 1900 constituera la synthèse, déterminera la philosophie du dix-neuvième siècle. »

***

Le 31 juillet, a eu lieu, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, la distribution des prix aux Écoles nationales des Arts décoratifs, cérémonie particulièrement intéressante pour la grande industrie parisienne et qui réunit toujours les plus éminents représentants sur l'estrade d'honneur. Cette année, elle a eu un grand éclat. Près d'un millier de personnes composaient l'assistance, dans le vaste hémicycle au milieu duquel se tenaient les élèves, d'un côté les jeunes filles, en fraîches toilettes; de l'autre, les garçons. Par moment, la musique militaire se faisait entendre, saluant les noms des principaux lauréats d'une glorieuse aubade.

M. Tolain, sénateur, présidait. Après que le directeur des Écoles nationales d'art décoratif, notre cher ami et excellent maître Louvrier de Lajolais, eut prononcé une de ces allocutions entraînantes où il sait mettre toute son âme, M. Tolain a pris la parole. Son discours net, décisif, péremptoire, s'est terminé par la conclusion que nous ne cessons d'entendre proclamer depuis dix ans : « Il y a urgence de donner à l'École des Arts décoratifs un bâtiment digne d'elle. On ne peut attendre davantage. Il n'y va pas seulement de l'intérêt d'un établissement qui fournit à l'Art décoratif, aux industries d'art de notre pays, des talents jeunes et féconds. Il y va de la sécurité des élèves. Leur vie même est en péril. Ce n'est pas une exagération, puisque, cette année, un pan de muraille de la vieille maison de la rue de l'École-de-Médecine s'est effondré, et puisque des jeunes filles, rue de Seine, ont failli étouffer dans l'étroit couloir où elles sont plus de deux cents entassées... On sait cela au ministère. Pourquoi donc ne se

hâte-t-on pas de porter remède à une situation intolérable, dangereuse et qui engage à un tel point la responsabilité de l'Administration? S'il y a dans les bureaux des mandarins indolents ou tracassiers qui empêchent d'aboutir les projets de reconstruction de l'École, depuis dix ans mis à l'étude, nous le saurons et nous le dirons au Parlement. Mais il faut qu'un tel état de choses prenne fin. Comptez sur moi. C'est un devoir d'honnêteté que je saurai remplir. »

Je ne garantis pas l'exactitude du texte, mais c'est là le sens des paroles prononcées par M. Tolain. L'honorable sénateur a raison. Qu'il prenne en main la cause de l'École des Arts décoratifs : il est homme de volonté, d'énergie et de sens droit ; on l'écoutera, et il faudra bien qu'on en termine avec cette question de reconstruction, depuis dix ans sur le tapis, et qui tourne à la scie, j'allais presque dire au scandale.

C'est, au surplus, un fait assez étrange que cette École des Arts décoratifs — la plus parfaite qui existe au monde et dont les succès à l'Exposition de 1889 ont été absolument éclatants — soit à peu près aussi méconnue et mal jugée par la critique qu'elle est délaissée et négligée matériellement. La critique! Hélas, il faut bien l'avouer, elle ignore tout de l'École, et il a suffi que M. Bracquemond, dans sa brochure sur les *Manufactures nationales* apprécie à faux l'enseignement qui y est donné pour qu'à sa suite quelques écrivains mal renseignés ajoutent leur chiquenaude au coup de pied du maître graveur. Tout récemment encore, n'était-ce pas notre ami Octave Uzanne, qui, dans sa charmante revue, *l'Art et l'Idée*, décochait quelques-unes de ses épigrammes à l'adresse de l'École des Arts décoratifs, dont l'enseignement, croit-il, est suranné!

Mais, chers Confrères, vous tirez sur vos troupes, sans vous en douter! Allez voir l'Exposition, en ce moment ouverte, des travaux des élèves de l'École des Arts décoratifs (aussi bien à la vitrine des filles qu'à celle des garçons), et vous vous convaincrez qu'il n'y a pas à l'heure qu'il est, en France, d'établissement où l'enseignement de l'Art soit aussi suggestif, aussi respectueux du tempérament et de l'originalité des élèves, moins dogmatique et d'esprit plus large!

***

Au sujet de la note que je consacrais ici même dans un précédent numéro au concours de reliure récemment organisé par la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie, j'ai reçu une très intéressante lettre de M. F. Follot, vice-président de cette Société. Mes lecteurs me sauront certainement gré de leur en faire connaître la teneur.

Après avoir remercié la *Revue des Arts décoratifs* de la sympathie qu'elle témoigne à la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie, M. Follot dit :

« Notre concours de 1892 a été très remarquable; 156 élèves des deux sexes des écoles de France et d'Algérie y ont pris part, et nous avons dû ajouter au dernier moment une nouvelle prime qu'a bien voulu doubler M. le Ministre des Beaux-Arts... Le sujet donné aux concurrents était une reliure, le titre du livre, et la matière employée était laissée à leur choix.

» Ainsi que vous pouvez le voir dans le règlement que je vous envoie, le jury était composé de vingt membres nommés moitié par M. le Ministre et moitié par la Société elle-même, et comprenait notamment MM. le vicomte Delaborde, Vaudremer, Roty, de l'Institut; Falize, Brongniart, Dutert, Chipiez, Colin, etc. Le but de notre Société étant d'aider au développement de toutes les questions qui touchent à l'enseignement de l'Art décoratif, ces noms doivent vous donner toute satisfaction au sujet de la compétence de notre jury.

» Le concours, qui a été annoncé dans les journaux, a eu lieu à Paris, à l'École des Beaux-Arts, du 25 au 29 avril, et l'exposition publique en a été faite à la salle Melpomène, le dimanche 8 mai, et au Cercle de la Librairie, du 21 au 25 mai...

» J'espère d'ailleurs, cher Monsieur, que vous nous ferez l'amitié de venir voir les projets primés qui seront soumis à nos collègues à la prochaine réunion de la Société, au commencement de l'hiver.

Assurément oui, je compte répondre à l'invitation que veut bien m'adresser M. Follot. Ce sera pour moi un plaisir d'examiner les compositions des concurrents que je n'ai pas vues exposées et d'en dire ici mon sentiment. Au surplus, la *Revue des Arts décoratifs* donnera la reproduction, dans ses planches hors texte, des cinq projets classés les premiers; elle

IMP. PHOT. ARON FRÈRES, PARIS

PROJET DE RELIURE

Concours organisé par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie

COMPOSITION DE M. VERNEUIL (1er prix)

commence aujourd'hui cette publication des œuvres récompensées. J'ajouterai cependant aux renseignements contenus dans la lettre du très distingué vice-président de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie que les légères observations que je m'étais permises relativement à l'organisation du concours et du jury n'étaient pas tout à fait sans fondement.

En effet, un des plus éminents relieurs de notre temps, M. Marius Michel, m'envoie au sujet de ce concours des réflexions critiques qui méritent d'être méditées :

« Le programme donné aux candidats, dit-il, était beaucoup trop vague, et ce n'était pas à proprement parler un concours, puisque chacun pouvait choisir à sa guise le livre qu'il devait décorer.

» La majeure partie des auteurs de projets a semblé, du reste, avoir confondu l'album et le livre, mais l'ensemble de ce concours est fort honorable, et dix au moins des compositions qui ont été mises sous les yeux du public ont une réelle valeur.

» Il aurait fallu préciser davantage et déclarer quel ouvrage, ou tout au moins quel genre d'ouvrage devait être contenu sous la couverture. Est-ce *Corneille* ou la *Cuisinière bourgeoise* que vous me demandez ?

» Demandez ce que vous jugerez convenable, mais posez à tous le même problème.

» D'autre part, il était *indispensable* : 1° d'indiquer la matière qui devait être employée, cuir seul, mosaïque de cuir, cuir et orfèvrerie ; 2° de faire connaître si cette reliure était destinée à un livre d'étrennes à tirage à grand nombre, à l'aide de plaques or et noir, ou or et couleurs, et combien de couleurs ; ou si, au contraire, elle devait s'appliquer à un livre de haut luxe ; 3° si elle devait être exécutée à la main à l'aide de motifs gravés, de combinaison de motifs (à petits fers) ou, enfin, au trait, avec des tons à plat de mosaïque de cuir sertis d'or, comme une véritable reliure d'art.

» En résumé, demander soit un modèle de reliure *industrielle*, soit un modèle de reliure d'*art*.

» Si les concurrents, et cela se comprend aisément, n'étaient pas au courant de la technique de l'art avec lequel on allait les mettre aux prises, il fallait verbalement, ou par quelques lignes explicatives jointes au programme, les mettre au courant de ce qui pouvait ou ne pouvait pas se faire. Il ne suffit pas d'exposer un séduisant projet, il faut songer à sa réalisation. S'il est excellent de prodiguer à l'art industriel des encouragements multiples, il faut encore le faire avec connaissance de cause. »

Tout cela est fort bien dit et vient à l'appui de la thèse que je soutiens ici, à savoir qu'il importe que désormais l'Administration des Beaux-Arts, de même que les sociétés d'encouragement, se décident à introduire au sein des commissions et des jurys chargés d'élaborer des programmes moins de membres de l'Institut et plus d'hommes de métier. Les intérêts supérieurs de l'Art s'en trouveraient bien.

***

Le Musée du Louvre vient de s'enrichir d'une très curieuse harpe en ivoire sculpté dont lui a fait cadeau Mme Arconati Visconti, qui l'avait achetée 15,000 francs à la vente Stein.

C'est un magnifique instrument, œuvre d'un artiste du XIVe siècle, et qui a dû être fabriqué pour un personnage royal. Il se compose d'une caisse en bois, relativement moderne, du reste, et de deux montants en ivoire, aux courbures exquisement souples. Des couronnes et des lis héraldiques ornent les angles. A la base des montants sont sculptées, avec une délicatesse infinie, de petites scènes du Nouveau Testament, *le Massacre des Innocents, la Nativité*, etc.

Bien entendu, c'est une harpe du système ancien, sans pédales, essentiellement portative, comme celles qui furent en usage dans l'antiquité. Les motifs du décor ne doivent pas surprendre, car durant tout le moyen âge, parmi les bardes qui jouaient de la harpe en récitant leurs chants héroïques, cet instrument avait un caractère quasi sacré en raison des souvenirs bibliques qui y étaient attachés. On sait que les pédales ajoutées à la harpe pour augmenter la puissance des sons et obtenir les demi-tons ainsi que les modulations furent inventées vers 1720 par le luthier Hochbrucker. C'est là, du moins, ce que prétendent les dictionnaires. Mme de Genlis, qui fut une passionnée de la harpe, et une très habile virtuose, attribue l'invention des pédales à un Allemand nommé Gaiffre. « Avant lui, dit-elle dans ses *Mémoires* (tome I, page 87), la harpe était un instrument si borné qu'on ne le connaissait

qu'en Allemagne, dans les rues et dans les tavernes. Gaiffre l'ennoblit par une invention qui en fit le plus beau des instruments. Il n'en jouait que pour préluder médiocrement, quoiqu'il fût bon harmoniste; mais il manquait de doigts, et n'avait pas l'idée de ce qu'on peut faire sur cet instrument admirable. Il avait en tout quatre ou cinq écoliers, parmi lesquels se trouvaient M. de Monville et Mme de Saint-Aubin, qui tous ne savaient faire que quelques arpègements pour s'accompagner en chantant. Et c'étaient les seules personnes qui jouassent en France de la harpe. »

A la fin du XVIIIe siècle, la mode, au contraire, exigea que toutes les femmes de distinction connussent cet instrument. Il y en avait partout, et l'on en exécutait d'un goût et d'une richesse admirables. Encore une citation de Mme de Genlis (*Mémoires*, tome II, page 153), pour montrer le luxe qu'on y apportait : « Mme de Custines, pour m'épargner la peine de porter ma harpe chez elle, en avait acheté une très belle, noire et or, et très bonne. Après sa mort, le comte de Custines me l'envoya, avec une clef qu'il avait fait faire pour moi. Cette clef était d'or émaillé en noir, avec ces mots écrits autour : *Ne l'oubliez jamais*. J'ai conservé précieusement cette clef pendant sept ans. Ensuite, elle m'a été volée... »

A l'heure qu'il est, on ne fabrique plus guère de harpe. Le piano a détrôné cet instrument dont la forme si gracieuse se prêtait à merveille aux fantaisies des décorateurs. C'est grand dommage!

COURRIER DE L'ÉTRANGER

LA PROTECTION DES ARTS DÉCORATIFS EN ALLEMAGNE

Un nouveau cours au Musée des Arts décoratifs de Berlin. — On va ouvrir prochainement au Muséum des Arts décoratifs de Berlin une classe spéciale pour l'étude des formes de la nature. Cette classe sera sous la direction du professeur Meuzer, qui a déjà réuni tout le matériel dont il a besoin. Ce matériel vient d'être exposé au Muséum, au commencement de cette année, et par son étendue on peut juger de l'importance qui sera donnée à cette nouvelle branche d'instruction. Tous ceux qui ont visité les salles où ce matériel est exposé, ont été très vivement intéressés.

Au mois de janvier dernier, les délégués de l'Union allemande des Arts décoratifs se sont réunis à Hanovre pour s'occuper de l'Exposition de Chicago. Le commissaire impérial Wermuth assistait à la séance; il a défini le plan de l'Exposition en ce qui concerne les arts décoratifs et a fait savoir que le Gouvernement impérial allemand était prêt à aider pécuniairement les industriels qui voudraient participer à l'Exposition. M. von Lauge, de Munich, a indiqué ensuite comment les envois pourraient être faits en Amérique et le groupement à adopter. Après une courte discussion, on s'est arrêté aux conclusions suivantes : on fera une exposition collective des arts décoratifs allemands, mais en distinguant cependant les envois de chaque centre important comme Berlin, Munich, etc.

Le commissaire impérial a insisté enfin sur la nécessité de ménager la place et pour cela de réunir les objets dans de grandes vitrines communes où ils seraient rangés dans un ordre prévu.

Le Muséum des Arts décoratifs d'Hambourg. — Pendant l'année 1890, la situation du Muséum des Arts décoratifs d'Hambourg a été des plus prospères. De généreux donateurs lui ont fait des présents artistiques fort remarquables comprenant environ 110 objets d'une valeur totale de 14,500 marcs environ. Avec ses propres ressources, le Muséum a acheté de son côté 225 objets d'une valeur totale de 20,000 marcs, de telle sorte que l'ensemble de ses collections représentait, au commencement de 1891, environ 421,000 marcs.

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11

Un atelier de fleurs artificielles à Paris.

LES FLEURS ARTIFICIELLES

Après avoir tracé pour les lectrices de la *Revue des Arts décoratifs* l'historique des plantes vertes vivantes, et étudié à tous les points de vue les fleurs naturelles de nos climats aussi bien que celles des pays lointains[1], il me paraît non moins intéressant de rechercher les imitations nombreuses et de genres si divers auxquelles ces gracieux produits de la nature ont donné lieu à toutes les époques. En effet, il est avéré que les premières fleurs artificielles ont été trouvées dans les sarcophages égyptiens, ce qui prouve que la pensée et le goût de cette reproduction datent des temps les plus reculés.

On les appelait alors « fausses fleurs », et, sans vouloir m'arrêter longtemps au développement de cet art primitif dans l'antiquité, il est juste cependant de reconnaître

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs,* tome XII, page 336, et tome XIII, page 15.

avec Pline que l'Égypte était renommée pour sa façon de tresser les couronnes. Ses « fausses fleurs » jouissaient d'une vogue égale à celle que nous accordons aux nôtres aujourd'hui; elles étaient faites de lames de corne teintées de diverses couleurs.

A Rome, où l'usage de ces couronnes régna aussi, le mot nouveau « corolle » fut inventé pour exprimer à quel point elles étaient délicates. On en faisait aussi avec des minces lames de cuivre dorées ou argentées, et, plus tard, pour les rendre plus honorifiques, on les orna de rubans de même nature, à l'instar des couronnes étrusques. P. Claudius Pulcher imagina de graver ces sortes de rubans et d'enrichir de ciselures l'écorce mince des tilleuls « qui servaient de support ». Le papyrus et la cire furent aussi d'une grande ressource. Les Romains excellaient dans cet art. Leurs fruits et leurs fleurs — celles en cire surtout — avaient acquis une perfection à laquelle nous ne sommes parvenus que depuis peu. Enfin, les femmes romaines avaient même déjà pensé à orner leurs cheveux de fleurs artificielles, faites des étoffes les plus fines du temps et imbibées d'un liquide parfumé pour que l'illusion en devînt complète.

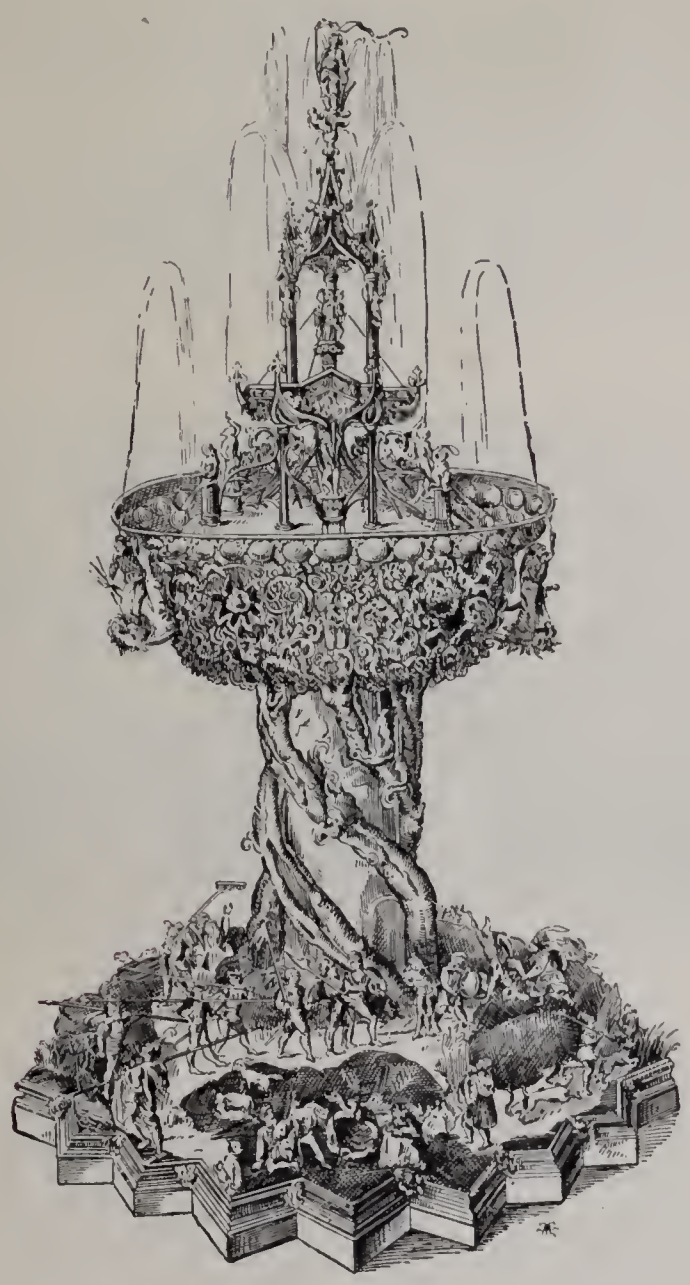
D'ailleurs, les Égyptiens et les Romains ne furent pas les seuls imitateurs de la nature. Les populations de l'Inde employèrent avec succès les fibres des bambous, et les Chinois parvinrent aussi à fabriquer des fleurs presque parfaites. Les leurs n'étaient ni en corne, ni en cuivre, ni en cire, mais faites de la moelle d'un arbrisseau, le sureau, qu'ils coupaient par bandes aussi fines que s'il se fût agi de parchemin. Ils imitaient et imitent encore admirablement avec ce produit le pétale charnu du camélia et le duvet moelleux de certaines autres espèces de fleurs. Mais, en cela comme en tant de choses, ce peuple brilla surtout par la seule imitation de la nature, et ce qu'il fit à cette époque reculée, il le fait encore, sans qu'aucun perfectionnement soit résulté de la suite des siècles.

En France, dès le moyen âge, on essayait déjà de copier les fleurs plus ou moins exactement et la *Rose d'or*, d'après les chroniques du temps, joua un rôle important à la cour. Dans l'inventaire de Charles V (1380), on trouve la mention des *roses d'argent blanches et niellées* et la description *d'une rose d'or où est émaillé le Roi à genoux devant Monseigneur saint Denis*. On sait, en outre, qu'en 1447, le roi René paya onze écus à son orfèvre, Charlot Raoulin, *une rose d'or esmalée de blanc pesant demy unce d'or en laquelle a ung petit ruby*. Parmi la vaisselle que la couronne de France réclama aux héritiers de Louis Ier, duc d'Anjou, se trouvaient pareillement des roses et des fleurs de lis d'or émaillé. Mais, jusqu'à une époque assez récente, les orfèvres paraissent avoir été exclusivement chargés de ces intéressantes imitations. Au XVIIe siècle, on rencontre encore beaucoup de ces bouquets d'orfèvrerie. Ainsi, dans l'inventaire de Mazarin, en 1653, il est question de *quatre vazes, couverts de velours brodé, servans à mettre au haut des colonnes* (du lit) *les dits vazes portant chacun un grand bouquet de fleurs d'argent massif*, etc.

Nous relevons de même, parmi l'argenterie de la couronne, état du 20 février 1673, des *vases à bouquets ciselés de fraises et fleurs de fraisier avec leurs anses... et leurs bouquets de fleurs et de fruits au naturel de feuilles d'argent*.

Dans les *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, on lit qu'en 1780 « le ciseleur Duplessis exposait au *Salon de la Correspondance* deux vases de cristal dont l'un contenait un bouquet composé d'une fleur de soleil aussi grande que nature,

d'une branche de rosier portant deux roses et des feuilles, de marguerites avec leurs feuilles, d'une tige de boutons d'argent, d'une fleur de souci et d'anémone. L'autre vase renfermait une branche de fleurs appelées pelote de neige, une tige de giroflées, une branche de rosier, une rose, un bouton et des feuilles, des marguerites des champs, des jonquilles, etc. »



Surtout de table en argent orné de fleurs artificielles.
Composé par Albert Dürer.

L'industrie des fleurs artificielles en rubans, papier, gazes, étoffes, était déjà florissante à la même époque, puisque, dans l'inventaire des meubles de la couronne, en 1673, on ne compte pas moins de « trois mil trente-neuf bouquets de fleurs de diverses couleurs, faits de gaze de soye plissée avec leurs tiges de soye, de quelques petits filets d'or d'herbe », et de « cent soixante-unze autres bouquets de diverses sortes de fleurs de la Chine, faits d'un seul enroulement de cordons de soye ». Mais, en dehors des

commandes royales et de celles de quelques hauts personnages de la cour, on ne connaissait guère que les bouquets grossiers fabriqués à l'intérieur des couvents de femmes pour orner les madones et les chapelles; ils étaient composés de plumes mal teintes, de feuillage d'une imitation défectueuse et de quelques morceaux de clinquant. C'est au moyen âge, — et peut-être même précédemment, — car il s'agit là de la nuit des temps, et nous n'avons pas de documents bien exacts à cet égard, que remontent les enluminures des missels et des premiers manuscrits, dans lesquelles les fleurs ne figurent guère que comme hors-d'œuvre.

Il faut arriver au xve siècle, à l'aube de la Renaissance, pour voir enfin des fleurs et des arbres dans les tableaux. Raphaël représente un tapis de verdure se déroulant aux pieds de sa belle jardinière; tous les paysages de Breughel de Velours sont émaillés de fleurs, ainsi que ceux de Seghers, son émule et son élève. Abraham Mignon a représenté le plus fréquemment la tulipe.

Un atelier de fleurs artificielles au xviiie siècle,
d'après une ancienne gravure.

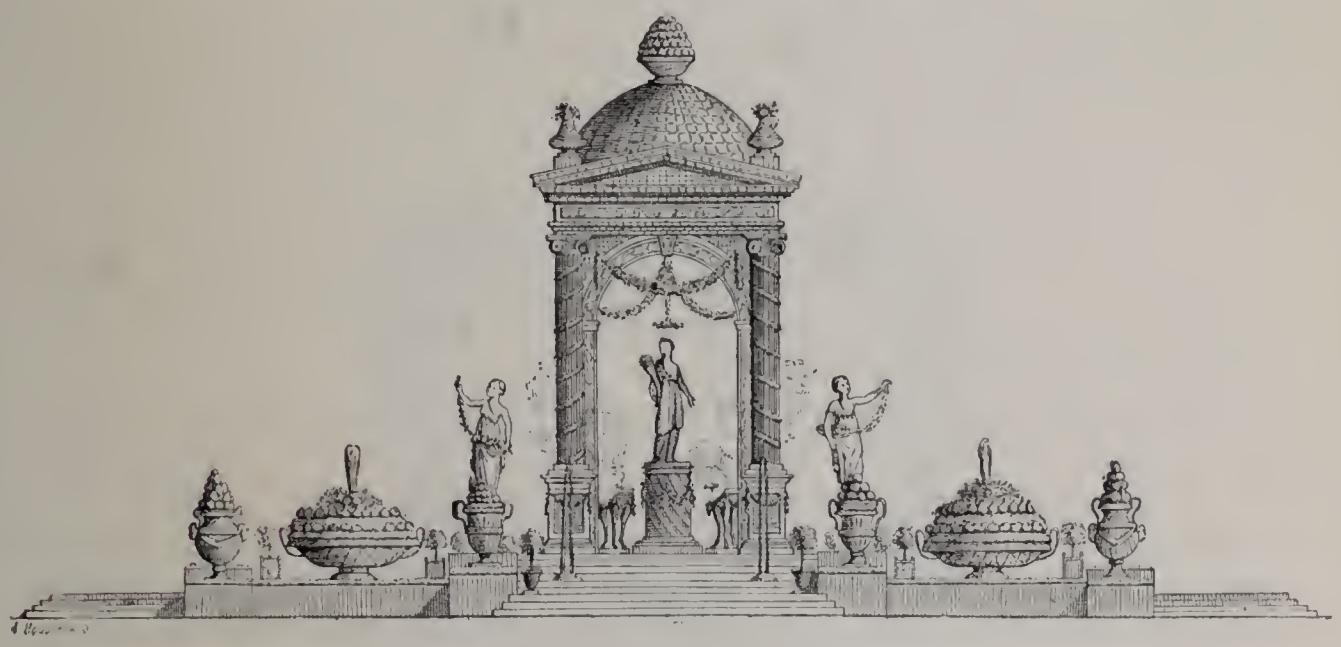
Plus tard, Chardin, Van Spaendonck et, enfin, Van Daël, logé au Louvre par l'impératrice Joséphine, ont été des imitateurs merveilleux de toutes les fleurs...

Mais je m'aperçois que j'anticipe et que je m'écarte un peu de mon sujet principal, quoique je tienne à signaler, ne fût-ce que pour mémoire et sans plus amples détails, les imitations de tous genres inspirées par les fleurs.

L'invention des fleurs artificielles en Europe est due particulièrement aux Italiens qui se sont occupés les premiers de cette fabrication. Ils employèrent d'abord des rubans de différentes couleurs qu'ils frisaient ou pliaient sur des fils de laiton, pour imiter la nature dont ils étaient bien loin d'atteindre la beauté. Les plumes, la gaze d'Italie, les cocons de vers à soie leur servaient aussi, mais ils ne réussissaient que très imparfaitement dans la teinture. Ils n'obtenaient ni les couleurs vives ni les nuances délicates auxquelles on est parvenu depuis, et quoique longtemps sans rivaux pour leur habileté, ils sont distancés de beaucoup de nos jours par les fabricants français et anglais.

En France, l'imitation des fleurs en divers tissus fut d'une grande ressource à la cour du Grand Roi, pour la décoration des tables. Les surtouts en orfèvrerie qui en couvraient le milieu étaient garnis de sucreries et de fleurs artificielles en bouquets et en guirlandes. A ce propos, je signalerai à mes lecteurs les surtouts remarquables représentés dans l'Encyclopédie, et particulièrement celui reproduit à la page 767 du Dictionnaire Havard (tome II) qui donne bien l'idée des goûts de l'époque. Quelques-uns de ces surtouts étaient compliqués d'ornements de tous genres, parfois même entremêlés de victuailles, comme celui, si curieux, composé par Albert Dürer, représenté page 1094, tome IV, du Dictionnaire Havard, et que l'on peut voir ici (page 67).

Ce n'est qu'au XVIIIe siècle seulement que la fabrication qui nous occupe prit de réelles proportions et devint chez nous un art véritable. « Les fleurs artificielles, disait



Surtout de table en fleurs artificielles (XVIIIe siècle).
D'après une gravure reproduite dans le *Dictionnaire de l'Ameublement* (Quantin, édit.).

Moléon, ornent la chevelure, le sein, les vêtements de la beauté; elles embellissent nos bouquets, elles se mêlent à nos fêtes, elles décorent les autels de la divinité. »

En 1738, Séguin, né à Mende, en Gévaudan, vint s'établir à Paris. Il avait étudié la botanique et la chimie, et mit tous ses soins à reproduire identiquement la nature. Il se servait de cocons, de parchemin, de papier et d'étoffes; il imita d'abord les fleurs chinoises, mais en perfectionnant les couleurs qui sont une partie si importante de cet art. Puis il fournit des parures pour les dames et des ornementations de table. Il eut beaucoup à lutter contre les corporations rivales et les maîtrises qui regardaient tout progrès individuel comme une atteinte à leurs privilèges. Cependant, malgré les procès qu'il eut à soutenir et grâce à de hautes protections, Séguin put continuer une industrie qui devait devenir si profitable à sa patrie; mais c'est surtout Wenzel qui, au siècle dernier, la fit passer dans le domaine de l'Art.

Toutefois, Séguin contribua aussi sans nul doute à la décoration florale des surtouts en porcelaine ou en faïence destinés à remplacer ceux d'argent et de vermeil en honneur au siècle précédent. Ces nouveaux surtouts consistaient non pas seulement en vastes

plateaux, mais ils comprenaient encore tout un monde de fleurs, d'arbustes, de petits musiciens, de bergers en miniature, de « marmousets », comme dit plaisamment Argan, dans l'*École des Mères,* de La Chaussée (acte III, scène 1re) :

Il faut être sorcier pour savoir ce qu'on mange.
C'est encore au dessert, où j'ai ri de pitié
De nous voir assommer d'un fatras de verrailles,
Garni de marmousets et d'arbustes confus
Qui font un bois taillis où l'on ne se voit plus
Qu'au travers de mille broussailles...
Et tout cet attirail de pièces apporté
Par un maître valet, par d'autres escorté,
Est une heure à ranger sur le lieu de la scène,
Et tient, en attendant, tout le monde à la gêne!

Avant d'étudier les divers détails se rattachant à la fabrication qui nous occupe, il me semble assez curieux de s'arrêter un moment à un autre genre de fleurs artificielles qui eut un grand développement sous le règne de Louis XV. Jacquemard, dans son *Histoire du Mobilier,* nous parle longuement de la monture des fleurs en porcelaine, industrie toute spéciale aux fabriques de Vincennes, « qui fit épanouir toute une flore... Des parterres entiers, avec toutes leurs variétés de plantes, sortirent des fours de Vincennes et vinrent s'animer dans les mains d'habiles ouvriers qui forgèrent une végétation en bronze pour ces fleurs d'émail. »

Le célèbre Lazare Duvaux prit une grande part à ce mouvement de la mode qui consistait à semer des bouquets de porcelaine sur les lustres, les bras, les girandoles, et à les introduire dans les ameublements. Il fut un des premiers à fabriquer ces branchages dorés d'or moulu, ou *vernis au naturel,* ces plantes de *cannetille,* ces bouquets factices qui donnaient alors aux appartements l'aspect de jardins et de serres. Pour en augmenter le charme, on parvint, en outre, à parfumer artificiellement toutes ces fleurs.

Je ne voudrais pas faire trop de citations, et pourtant je ne saurais passer sous silence les fragments suivants du *Journal de Lazare Duvaux* (tome II, pages 42-43-44, etc.), qui donnent une définition bien exacte de la fleur artificielle dont il s'agit :

« Fourni à Madame de Pompadour une lanterne de glace carrée, les montures argentées garnies de branchages et de fleurs d'oranger... Idem 88 plantes de cannetilles, de différentes grandeurs, garnies de fleurs de Vincennes assorties à chaque plante... Avoir réparé une ancienne plante mise dans une caisse, fourni la plante dans l'autre caisse, en jacinthes et autres fleurs... Une caisse carrée de Saxe avec une plante d'anémone en cuivre verni...

» A Madame la Dauphine. Posé à la cheminée de son cabinet, à Versailles, une paire de bras à trois branches... le haut de ces bras d'une branche de lys, tulipes, jonquilles, narcisses et jacinthes bleues. »

Le même Lazare Duvaux livre des fleurs de Vincennes à M. de Villaumont, au fermier général Daugé, au comte de Forcalquier et à d'autres grands personnages. Le mémoire des fleurs fournies à Mme de Pompadour montait à 2,455 livres, une goutte d'eau dans la mer, s'il est vrai, comme l'écrit M. d'Argenson dans ses *Mémoires* (tome VI, p. 222), que Louis XV commanda « à la manufacture de Vincennes des

fleurs de porcelaine peintes au naturel, avec leurs vases, pour plus de 800,000 livres, pour toutes ses maisons de campagne et spécialement pour le château de Bellevue, appartenant à la marquise de Pompadour. »

A la même époque, les fleurs artificielles — du genre qui nous intéresse spécialement — atteignaient déjà une perfection relative, car certains contemporains ont vanté la beauté et la variété de ces fleurs dont l'imitation était si parfaite par le fondu de leurs coloris que les yeux des plus habiles connaisseurs s'y trompaient parfois. Ces produits avaient l'immense avantage d'être moins coûteux que les précédents, et les progrès de cet art excitèrent alors un réel enthousiasme.

Parmi les fabricants connus, la carte-adresse pompeuse : *A la Déesse des fleurs* (au carré Saint-Martin, vis-à-vis la rue Saint-Denis), nous a conservé le nom de Mlle Filliard, qui fournissait à cette époque les corbeilles de mariage, garnitures de robes et généralement tout ce qui concernait les modes, même en province et à l'étranger.

Carte d'adresse d'une fleuriste au XVIIIe siècle.

La mode de ce genre de décoration était générale dans toute la France, et la notice du *Bureau de l'Abonnement littéraire de 1781* mentionne, parmi les objets expédiés à ses clients de province, « les plateaux de table et les bouquets artificiels pour les décorer. »

Cette fabrication, loin de dégénérer, comme tant d'autres produits industriels en vogue à la même époque, ne cessa pas de se développer, et certainement Delorme, qui au XVIIIe siècle portait le titre de *fleuriste du Roy*, et Mlle Filliard seraient très étonnés des progrès réalisés aujourd'hui. Il est vrai que ces décorations factices, quelque élégantes qu'elles aient pu paraître au siècle dernier, seraient à nos yeux bien mesquines et même inacceptables pour nos appartements et pour nos tables, comparées au degré de luxe tout à fait exceptionnel auquel l'ornementation par les fleurs naturelles est parvenue.

Entre autres variétés de ce travail, on vantait au siècle dernier les produits du couvent de *Fiescoline*, à Gênes, dont les cocons étaient l'élément principal. On s'étonnait avec raison que les fleuristes français n'eussent pas encore employé cette matière,

car nulle autre ne prend et ne conserve aussi bien la teinture, nulle autre n'offre ce fin duvet et cette molle transparence qui imitent à s'y méprendre le velouté et, selon l'expression italienne, la *morbidezza* de la fleur naturelle.

Les brucelles ou pince des fleuristes.

Les sauvages d'Amérique avaient, eux, imaginé, dès l'enfance de cet art si fécond, de composer des fleurs en plumes d'oiseaux des îles. Le duvet délicat des jeunes pigeons était aussi employé; les ailes brillantes des colibris et des oiseaux-mouches produisaient des effets charmants et il y a une trentaine d'années, des écrans rapportés de Rio-Janeiro par des voyageurs et ornés de ce genre de fleurs, eurent même une grande vogue à Paris. Le jardin zoologique de Regent's Park, à Londres, possède une magnifique collection de fleurs artificielles faites avec des plumes d'oiseaux-mouches.

Le découpage.

En France, on se sert, pour les fleurs en plumes, de dépouilles d'autruche, de vautour, de marabout, de faisan, etc., depuis les oiseaux les plus rares, comme le lophophore et l'oiseau de paradis, jusqu'aux plus communs, comme le pigeon et l'oie. Ce genre de fabrication n'est d'ailleurs pas goûté aujourd'hui à Paris, et il alimente plutôt l'exportation.

On emploie encore pour les fleurs ordinaires un grand nombre d'autres produits, tant dans les pays étrangers que chez nous. Sur les bords du Rhin et en Saxe, on en fait en paille. On en a fait partout en cheveux. On en fabrique de très communes dans l'Aisne, à Notre-Dame-de-Liesse. La cire, la baleine, les plumes, la banderole, les pains à cacheter et le papier ont contribué aussi à leur fabrication; puis les étoffes, étant donnée leur extrême variété, ont été jugées les meilleures matières pour leur perfectionnement.

L'émérillon.

Mais nous arrivons ici au XIXe siècle, c'est-à-dire à l'apogée de l'art merveilleux dont je ne voudrais omettre aucun détail.

Ciseaux de fleuriste.

Aussi, tiendrai-je, quoique d'un intérêt secondaire, à ne pas passer sous silence l'invention de M. Lenoir. Ce procédé, qui remonte à l'année 1877, a obtenu un grand succès et fait l'objet d'un commerce nouveau et considérable. Il s'agit des *fleurs barométriques,* ces fleurs artificielles dont les feuillages changent de couleur suivant certaines conditions atmosphériques. A vrai dire, on devrait plutôt les appeler hygroscopiques, puisqu'elles sont sensibles à l'absence et à la saturation d'humidité, de l'air ambiant, ainsi que l'indiquent les vers mirlitonesques suivants :

De changer de couleur
Suivant le temps et la chaleur,
Nous possédons le don étrange :
Nous sommes d'azur s'il fait beau,
Roses quand il tombe de l'eau
Et mauves quand le temps change.
. . . . . .

Et, de fait, ces fleurs prennent réellement une teinte lilas, rose ou bleue, selon que l'atmosphère est sèche ou humide. La substance colorante employée est le chlorure de cobalt, dans lequel M. Lenoir imagina de tremper les pétales de ces fleurs. La mode s'est emparée de ce produit, qui prend, dans les mains des ouvrières fleuristes, les formes les plus coquettes et les plus charmantes. L'étranger en fait actuellement une consommation importante.

Plomb à bobines.

Cependant, pour rentrer dans le domaine de l'Art, il me faut revenir aux vrais fleuristes et citer les Baton, les Nattier, dont les fleurs eurent un si grand succès, et surtout le célèbre Constantin, auquel revient l'honneur d'avoir imité la nature au point d'abuser les yeux les plus exercés. Sous le règne de Louis-Philippe, on visitait ses ateliers avec autant d'intérêt que ceux des peintres de l'époque. La reine d'Angleterre elle-même tint à admirer l'exposition de cet artiste, et lui dit comme témoignage de sa satisfaction : « Les diamants ont parfois des défauts, Monsieur Constantin, mais vos fleurs n'en ont pas ! » Compliment flatteur dans une bouche royale.

Boules de bois servant à creuser les pétales.

La maison Constantin fit de nombreux élèves qui tous eurent un talent incontestable, et ce titre d'élève constitua longtemps pour chacun d'eux un brevet de supériorité. Beaudelard apparut alors et perfectionna surtout les feuillages et les arbustes. Actuellement, Marchais est le fleuriste le plus en renom, et ses créations sont recherchées dans toutes les cours de l'Europe.

Mais on ne peut s'imaginer combien la fabrication de ces merveilles est difficile et compliquée [1], comme le choix des produits de toutes sortes en est important et comme il faut être sévère pour soi-même quand il s'agit de reproduire des modèles si délicats.

Une foule de matières sont nécessaires pour les fleurs artificielles; les principales sont les étoffes de *satin-coton,* les *marcelines*, les *taffetas,* le *nansouk,* la *mousseline,* la *batiste,* le *papier-coquille,* le *papier-serpente,* la *moelle* de

1. On distingue dans la fabrication des fleurs artificielles quatre opérations principales : le *découpage,* le *gaufrage,* l'*assemblage* et le *montage.*

Le *découpage* se fait d'ordinaire à l'emporte-pièce et souvent aussi on découpe les pétales et les feuilles à l'aide de ciseaux et d'après des patrons tracés à l'avance.

Le *gaufrage* s'exécute soit à la pince *(griffage),* soit à la boule *(boulage)*; dans le premier cas, on se sert de la pince pour friser, rouler, trier les pétales; dans le second cas, on emploie des boules de fer ou de bois, pour rouler feuilles ou pétales sur des pelotes, afin de leur donner la forme tantôt convexe et tantôt concave qui convient.

L'*assemblage,* qui consiste à réunir les pétales autour du cœur de la fleur, est l'opération la plus longue et la plus délicate. Pour bien assembler, il faut être un véritable artiste, car c'est donner la vie, la grâce, l'aspect de vérité aux éléments divers — tiges, feuilles ou pétales — préalablement préparés.

Le *montage* exige les mêmes qualités : c'est la réunion des diverses parties de la fleur et des tiges à la branche principale. Pour cela, on tige les feuilles en collant sur le verso de chacune d'elles une petite baguette de laiton, et l'on consolide le tout avec de la soie verte ou de la cannetille (laiton couvert de soie ou de coton), puis on passe au papier, c'est-à-dire qu'on enroule autour de la tige, avec la plus grande régularité, sur toute son étendue, des bandes de papier vert.

Les outils dont les fleuristes font usage, et dont nous donnons ici la figuration, sont : la pince ou *brucelles,* avec lesquelles l'ouvrière saisit toutes les parties des fleurs qu'elle dispose, contourne ou redresse; l'*émérillon,* qui sert à accrocher et tendre les fils; les *ciseaux,* qui doivent surtout bien couper de la pointe; le *plomb à bobines,* dont le nom seul indique l'usage; les *boules* de bois et de fer, qui servent, comme nous l'avons dit plus haut, à bouler, c'est-à-dire à creuser le milieu des pétales pour les arrondir; le *pied-de-biche,* espèce de mandrin à crochet, qu'on emploie pour former la principale côte ou nervures de certains pétales; l'*emporte-pièces,* qui sert à découper les pétales et les feuilles et à leur donner la forme générale; enfin, les *gaufroirs* servant à donner aux feuilles l'apparence de la nature et qui sont des matrices en cuivre.

l'*Aralia papyrifera*, la *baudruche*, le *velours*, la *gutta*, la *cire*, la *gomme*, la *peau de gant*, la *farine*, la *gélatine*, le *fil de fer*, le *laiton*, la *baleine* et, pour la fabrication des fruits, les *bulles de verre*, la *cire* et le *coton*.

Boule pour creuser et arrondir les pétales.

La fine batiste convient, par exemple, pour représenter la rose de Bengale, si tendre et si légère; le velours de soie pour la fleur pourprée de l'oreille d'ours; le velours de coton blanc pour certains pétales épais et mats; la peau de gant fine et blanche pour les boutons de fleurs d'oranger, etc. D'ailleurs, c'est au goût et à l'initiative des fabricants et des ouvrières qu'il appartient de tirer tout le parti possible des ressources que présente chaque tissu. On est parvenu, grâce à un perfectionnement récent des apprêts, à donner désormais de la fermeté à la percale dont on se sert beaucoup pour les feuilles; c'est déjà un immense progrès puisqu'on était autrefois obligé de doubler l'étoffe pour lui donner la résistance nécessaire.

Pied-de-biche pour faire les nervures.

Les couleurs employées sont généralement faites avec un dérivé de la houille, appelé *aniline*, et leur éclat ne dépend absolument que de la *qualité* de l'alcool employé, mais le *nec plus ultra* consiste dans la finesse des nuances, et ce résultat ne peut être obtenu que par le soin, la patience et le goût artistique de l'ouvrière. Pour les fleurs fines, on teint ordinairement les pétales à la main; on les saisit à l'aide d'une petite pince appelée *brucelles* et après les avoir plongés dans une eau alcaline colorée, on les trempe aussitôt après dans l'eau pure afin d'étendre la teinte. Si la nuance doit être foncée, on passe une seconde fois et parfois une troisième dans l'eau colorante; les parties à laisser en clair sont alors lavées et retouchées au pinceau pour obtenir les ombres nécessaires. Les pétales de fleurs ordinaires se préparent à l'emporte-pièce et sont simplement baignés, sans autant de recherche dans les nuances.

L'assemblage.

Quant aux fleurs fines de Marchais et des autres fleuristes de sa valeur, elles se composent de pétales *découpés à la main* et cela d'une façon tout à fait ingénieuse. Veut-on imiter une fleur naturelle; on sépare tous ses pétales, quelque petits et nombreux qu'ils soient, on les colle sur du papier pour faciliter l'exactitude du découpage à la main, et, d'après ces modèles, on reconstitue la fleur identique à la nature. Chez les fleuristes en gros, on obtient les nervures par deux ou trois fers ordinaires; mais, afin d'atteindre la perfection, les artistes que j'ai signalés emploient quelquefois quinze fers différents pour obtenir le résultat ambitionné.

Nul n'est cependant encore parvenu à imiter les feuilles aussi exactement que les

fleurs, quoique j'aie constaté dernièrement une grande amélioration sur celles d'autrefois. Elles sont le plus souvent découpées à l'emporte-pièce dans des étoffes teintées à l'avance de différentes nuances de vert, puis vernies, si la feuille le demande, avec une dissolution de gomme arabique.

Le velouté, s'il est nécessaire, s'obtient avec de l'amidon coloré ou avec de la poussière de laine. Pour les feuilles fines, on emploie des moules faits d'après nature sur lesquels on applique les apprêts d'étoffe qui se font, ou avec du vert de Perse, ou avec de l'aniline. Ensuite, on grave les nervures à l'aide de fers spéciaux.

Mais tous ces soins minutieux ne peuvent être pris qu'en vue d'une clientèle spéciale qui, reconnaissant la supériorité de ces imitations, consent très volontiers à les payer à leur juste valeur.

Il est intéressant de connaître quelques détails sur le commerce des fleurs artificielles, en dehors de la partie artistique, pour se rendre un compte exact de la façon dont cette industrie a progressé.

Bouquet monté.

Actuellement, on ne fait dans aucun pays les fleurs aussi bien qu'à Paris, et c'est de notre capitale seule qu'émanent tous les modèles et toutes les créations de ce genre de produits, qui est colossal.

Il y a ici environ deux mille fabricants de fleurs artificielles plus ou moins fines. La fleur chère se vend surtout dans l'Amérique du Nord, l'Allemagne, la Belgique, la Suisse et même l'Italie où, cependant, on en fabrique aussi beaucoup. Nos spécimens sont appréciés partout; mais, depuis les nouveaux tarifs établis par la Russie, l'exportation diminue forcément de ce côté.

Un grand nombre de fabricants font les fleurs en gros, sans monture ou avec quelques feuilles seulement; la vente s'en fait alors par grosses et directement aux commissionnaires qui, eux, les livrent aux marchands fleuristes, aux modistes, et les expédient à l'étranger. Puis, il y a les fleurs plus ordinaires, fabriquées spécialement pour l'exportation (c'est une industrie immense), ainsi que celles qui alimentent les magasins de nouveautés.

Bouquet de corsage en roses artificielles.

L'emporte-pièce, complété par le bain coloré, joue le rôle principal dans cette fabrication, et c'est seulement par la grande quantité et par l'emploi des matières plus grossières qu'on peut arriver à mettre à la portée des bourses les plus modestes ces bouquets variés et ces piquets de fleurs qui font un certain effet, mais dont, naturellement, les couleurs n'offrent pas plus de solidité que les formes.

Le travail des ouvrières en fleurs est très divisé et chacune y a sa spécialité; l'une n'a jamais fait que la rose et l'autre serait incapable de copier autre chose que la

Couronne funèbre en fleurs artificielles.

violette, ou toute autre fleur qu'elle fera pendant toute son existence. Celles qu'on appelle généralement fleuristes sont plutôt des « monteuses », car elles ne font qu'assembler les parties de la fleur préparées par d'autres mains; cependant la maison Marchais emploie des ouvrières qui commencent la fleur, la finissent dans tous ses détails et savent aussi la monter. Nombre de ces jeunes filles apprennent aujourd'hui à la fois le métier de fleuriste et celui de plumassière, ce qu'on ne faisait pas jadis, et évitent ainsi le chômage qui résulte de l'un des deux états pendant six mois de l'année.

A ce propos, il est assez extraordinaire qu'à Paris, ce centre de toutes les industries, il n'y ait pas de marché pour la plume brute; c'est à l'Angleterre que nous avons recours pour ce produit, et il n'y a guère plus d'une dizaine de marchands à Paris qui fassent ce commerce en gros et ils se fournissent en Albion.

On évalue au nombre de 40 à 45,000 les ouvrières et artisans en fleurs de notre

capitale, tandis qu'en 1867, on en comptait à peine 30,000. Aussi, a-t-on fondé un patronage pour la jeunesse qui produit les meilleurs résultats.

Une fête est donnée chaque année au Trocadéro pour la distribution des récompenses aux apprenties les plus assidues et les plus méritantes, car il faut trois ans pour apprendre à faire une fleur... Le comité de ce patronage est composé des sommités de l'industrie dont il s'agit et sa direction est toute paternelle.

Certaines maisons cherchent aussi à reproduire les plantes vertes et les arbustes, mais sans réussir toutefois aussi complètement que pour les fleurs. Ce genre de décoration n'est d'ailleurs utilisé que pour les restaurants, les monuments publics et les buffets des gares, et le prix de revient en serait trop élevé si elles étaient plus soignées. Le grand fabricant, Javey, dont les lilas sont réputés et qui fournit un grand nombre de fleuristes de tout ce qui concerne leur vente, en possède un choix très varié.

Je tiens beaucoup à citer quelques-unes des maisons créatrices chez lesquelles l'Art préside au travail. Chez M. d'Isle (maison Capitaine et Cie), président de la Chambre syndicale des Fleurs et des Plumes, et à qui je dois de très intéressants renseignements, j'ai admiré des branches de cerisier, ainsi que des giroflées de teintes mortes, finement reproduites et d'une grande vérité; il expédie, par l'entremise des commissionnaires, ses jolis et nombreux produits jusque dans les pays les plus lointains. Les superbes roses de Lespiau sont aussi très appréciées; la vitrine de Pernet-Lamenin mérite une mention spéciale; les Rouzière frères sont très favorablement notés, et les Isidore Niquet et autres sont renommés pour les couronnes de mariées. Les plantes et arbustes de Coqueugniot se rapprochent beaucoup de la nature; les *Ficus elasticum* et les *Coleus* de Bruère sont très réussis. Mais je préfère revenir aux charmantes garnitures de fleurs de Marchais, aux bouquets adorables choisis par les souverains de passage à Paris, aux modèles qu'il fournit parfois aux peintres, aux fleurs exotiques qui lui sont souvent apportées à copier, aux azalées jaunes imitées pour le duc d'Aumale et qui ont leur place à Chantilly, et aux couronnes mortuaires qui lui ont été commandées pour l'enterrement de Dom Pedro. L'une de ces couronnes, exécutées en une nuit, était composée moitié en fleurs de tabac et moitié en graines de café, et une autre était faite en orchidées surmontées d'une immense gerbe formée par une plante brésilienne qui, trempée dans un produit chimique, avait conservé toute sa souplesse et toute sa fraîcheur.

Il y a d'ailleurs à Paris un magasin spécial pour ces importations et pour le procédé dont il s'agit; il n'est connu que depuis peu et il est précieux pour la conservation des herbes élégantes et variées qu'on récolte en été et qui, grâce à ce moyen, passent presque à l'état de fleurs artificielles.

Je pourrais aussi nommer un grand nombre de maisons spéciales pour les couronnes funèbres. Javey et Tousselier viennent en première ligne parmi les fabricants qui s'occupent de cette industrie, qu'on peut considérer comme nouvelle, puisque autrefois on ne connaissait que les couronnes d'immortelles. En effet, ce n'est guère que depuis une vingtaine d'années, c'est-à-dire depuis que nous honorons nos morts avec les gerbes et les jonchées de fleurs naturelles, que le luxe des couronnes artificielles est devenu tout à fait à la mode.

Il y a incontestablement une certaine poésie dans le travail que nécessite l'imitation

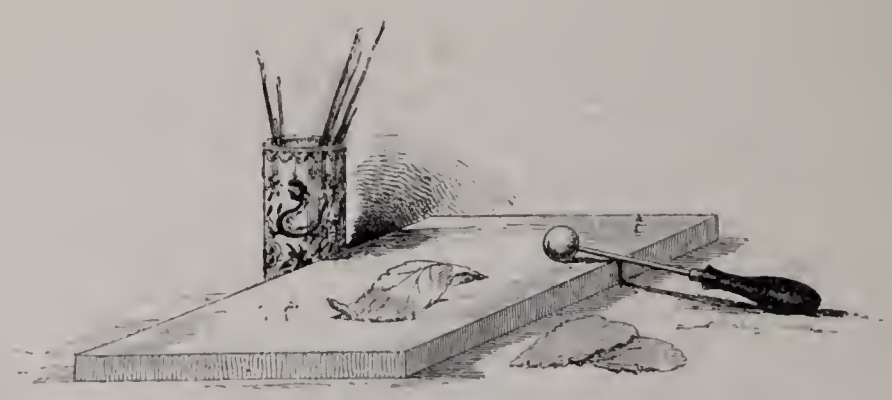
de toutes les fleurs, des plus simples aux plus brillantes, et l'on comprend aisément que l'élément féminin y soit dominant. Aussi, à l'instar de Mme de Genlis dont le talent pour la reproduction des fleurs des champs avait excité l'admiration du grand Buffon, quelques femmes du monde de notre époque se livrent-elles avec passion à cet art élégant et délicat, et je ne puis même résister au désir de citer les jolies roses et les ravissants œillets qui naissent sous les doigts habiles de la comtesse de Baulaincourt.

Mais, au sujet de ces dernières fleurs, je me vois obligée de mentionner la nouveauté de l'année, l'œillet vert, qui a produit un étonnement général. Si cette fleur n'est pas artificielle, son étrangeté n'en est pas moins le résultat d'un artifice dont il me semble curieux de divulguer l'origine. Des ouvrières travaillaient un matin à la coloration de fleurs artificielles, lorsque l'une d'elles versa par mégarde dans un vase où trempaient les tiges d'un bouquet d'œillets blancs naturels un peu de la matière dont elles se servent pour teindre en vert les calices de roses. On juge alors de sa surprise en voyant aussitôt chaque œillet perdre peu à peu sa blancheur immaculée pour se strier de vert. Elle examina le liquide, reconnut la cause de cette métamorphose et... l'œillet vert fut trouvé! L'industrie s'est immédiatement emparée du procédé, mais, hélas! l'Art n'a certainement pas lieu de s'en louer.

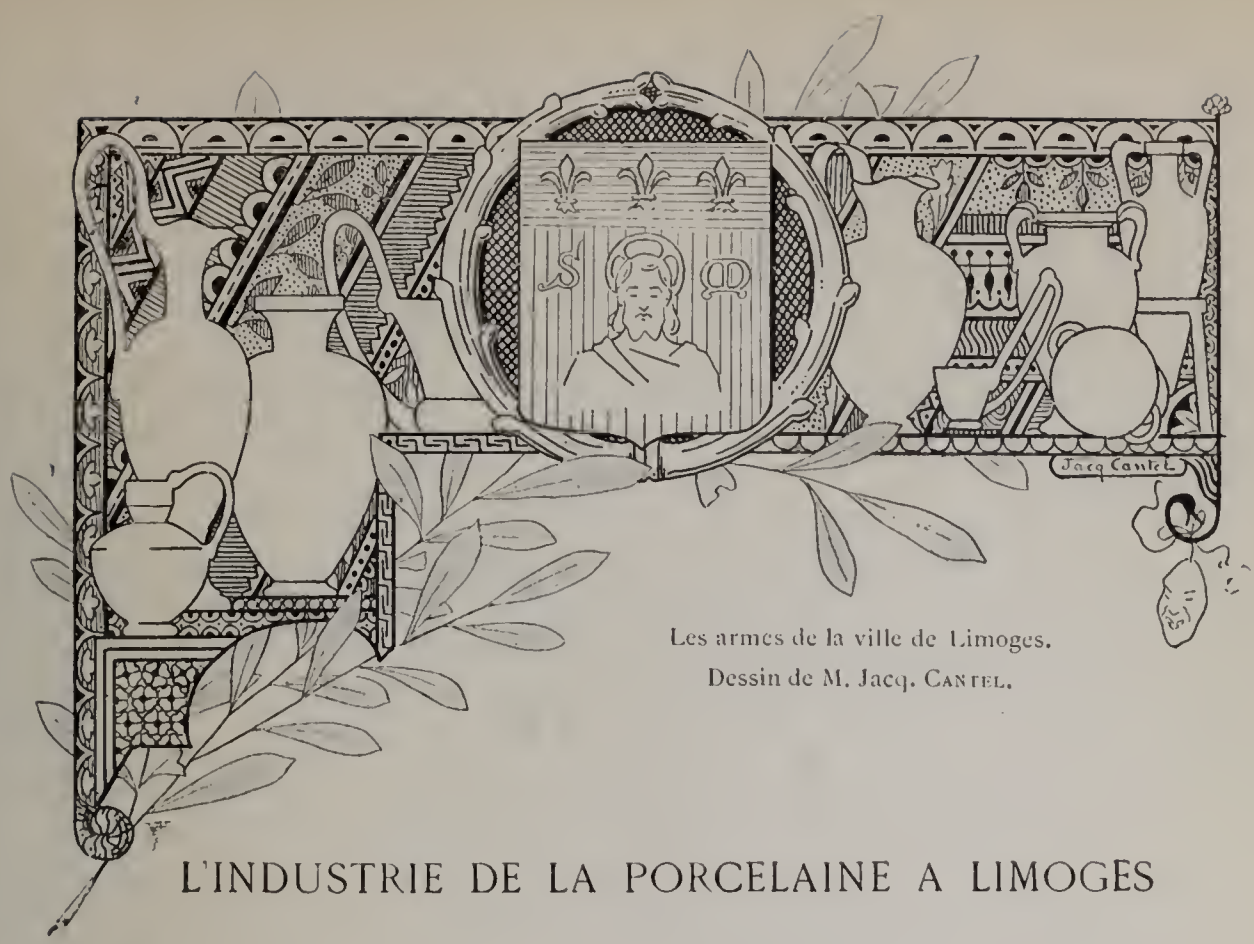
Je m'aperçois, au moment de terminer, que tous ces renseignements pratiques m'ont écartée forcément de la voie que je m'étais tracée. L'imitation des fleurs présente un champ si vaste, l'Art y tient une si large place, que l'on pourrait considérer un tel sujet comme inépuisable, s'il fallait l'étudier sous tous ses aspects. C'est ainsi, par exemple, qu'il y aurait tout un somptueux chapitre à écrire sur l'imitation des fleurs dans le bijou. Quel spectacle féerique ne nous donnent pas nos joailliers à l'heure qu'il est! C'est à qui se surpassera en tours de force pour copier la grâce et l'éclat des fleurs par le mélange des diamants, des rubis, des émeraudes et des saphirs. Mais nous n'avons pas à aborder pour l'instant cette étude.

L'industrie des fleurs artificielles progressera-t-elle encore? Certains fabricants l'affirment. Leurs efforts incessants les attireront de plus en plus dans le domaine de l'Art, gloire à laquelle tendent toutes les nations et surtout notre belle France!

GILBERTE.



Les outils de fleuriste.



Les armes de la ville de Limoges.
Dessin de M. Jacq. Cantel.

L'INDUSTRIE DE LA PORCELAINE A LIMOGES

IV [1]

LA MAISON GUÉRIN

Pour donner idée de l'extrême légèreté d'une tasse de porcelaine, les anciens marchands de bric-à-brac disaient volontiers que l'on pouvait la jeter du haut d'une tour sans risque de la briser, et peut-être qu'avec certains spécimens de la céramique orientale une telle expérience n'aurait eu rien de trop hasardeux; il est également probable qu'une poignée de ces charmantes fleurs de porcelaine si fort à la mode au XVIIIe siècle, ainsi lancée dans l'espace, se fût dispersée au vent comme une pincée de duvet... Nous pouvons supposer la chose se passant au faîte de la fameuse tour de Pékin et, alors, devant notre imagination, s'évoque un spectacle où nous voyons figurer la poterie kaolinique sous deux aspects qui sont comme les termes extrêmes d'une série de manières d'être que peut avoir le même produit céramique.

Avec l'argile blanche, on fabrique une poterie d'une singulière délicatesse, une poterie vaporeuse, serait-on tenté de dire, et aussi on peut constituer des matériaux de construction d'une remarquable solidité, dont la fortune dans l'avenir a été prédite, il y a plus de trente ans, par notre grand Viollet-le-Duc.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 12e année, pages 193, 260 et 306.

N'est-ce pas merveilleux?

Dans ce beau livre qui devrait être le bréviaire du constructeur : les *Entretiens sur l'architecture,* Viollet-le-Duc démontre que le large emploi des matériaux céramiques, et spécialement de la porcelaine, est corrélatif de l'emplo du fer; d'autre part, si l'on envisage seulement la question, fort intéressante évidemment, de la polychromie architecturale, on s'aperçoit bien vite que c'est l'emploi de la porcelaine qui nous en offrira la solution véritablement française... mais il me faut entrer à ce propos dans quelques développements.

Dans ces dernières années, en Allemagne, on a cherché à faire de la polychromie appliquée à l'architecture et à la sculpture une idée allemande. Cependant nous avons bien la priorité, et l'on ne songeait guère à la polychromie, au delà du Rhin, lorsque, en 1855, Hitorff fit connaître, dans un fort bel ouvrage, le résultat des découvertes inattendues qu'il avait faites en explorant les ruines de certains monuments antiques. Bientôt Viollet-le-Duc vint apporter à la cause de la polychromie le puissant concours de sa raison puissante et saine et de sa science à la fois si profonde et si variée. Il convient aussi de rappeler, dans le domaine de la pratique, les tentatives trop oubliées aujourd'hui du sculpteur Cordier, qui, il y a près de quarante ans, produisit quelques œuvres d'une élégance somptueuse par l'emploi simultané des marbres de l'onyx et des bronzes dorés ou diversement patinés.

Malgré l'appui que lui donna Ingres, la polychromie d'Hitorff, classique mais trop violente pour notre tempérament, n'eut guère de succès, cependant l'idée faisait, mais bien lentement, son chemin parmi les artistes; en 1860, Davioud, le premier peut-être, essaya au Théâtre-Lyrique l'emploi de la terre cuite émaillée, mais si timide que fût sa tentative, il en fut lui-même effrayé et les médaillons colorés qu'il avait placés à la façade d'un de ses théâtres n'y figurèrent que quelques semaines. D'autres essais eurent le même sort, et dans le Paris nouveau la polychromie architecturale ne fut guère représentée que par la fontaine Saint-Michel de Davioud et l'Opéra de Garnier. On osa l'emploi des marbres, du bronze, de quelques dorures, et ce fut tout.

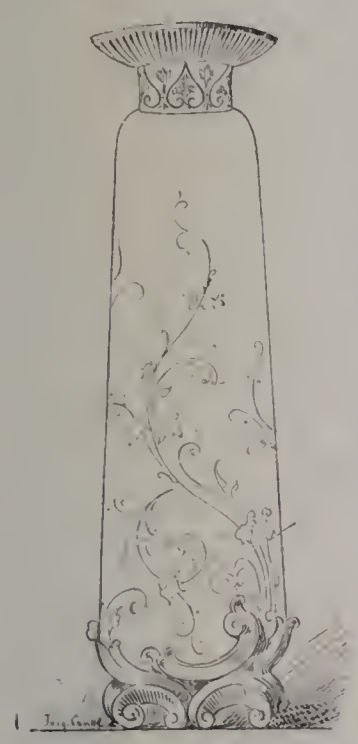
Pendant de longues années nos architectes ne songèrent à employer décorativement les matériaux céramiques que dans la construction de quelques villas, et encore se montrèrent-ils fort discrets dans leur polychromie. Cependant, on peut citer quelques exemples d'une polychromie plus audacieuse : l'usine de Noisiel, l'école d'Armentières, etc.

On n'a pas oublié l'éclatant succès qui accueillit, en 1889, les constructions si riches, si élégantes, si originales du Champ-de-Mars. C'était, disait-on alors, le triomphe de la polychromie, sa consécration définitive; hélas! il en fallut bien rabattre : les palais devaient être provisoires; on les a conservés néanmoins Cependant le triomphe de la polychromie architecturale a été provisoire; pour peu qu'on y réfléchisse, on voit bien vite d'ailleurs qu'il n'en pouvait être autrement : les monuments de l'Exposition étaient fort bien réussis, mais c'était là de l'architecture d'exposition — le dire, c'est faire leur éloge. — En voyant la polychromie produire des effets aussi gais, nous nous sommes dit qu'il fallait la garder pour nos jours de fête; superbe la polychromie de 1889, mais une polychromie de gala, évidemment.

Étant donné notre tempérament artistique, une polychromie... dirai-je plus grise? ferait bien mieux notre affaire. Or c'est la porcelaine au grand feu qui nous la donnera

cette polychromie assez atténuée pour ne pas trop inquiéter notre œil amoureux des nuances.

Cette digression se rattache au sujet de cette étude; en effet la Maison Guérin, dont j'ai à m'occuper aujourd'hui, outre qu'elle a produit des vases de très grandes dimensions dont il sera question plus loin, outre les pièces ornementales, la Maison Guérin a encore exécuté, pour la halle de Limoges, une frise en porcelaine peinte, au grand feu, qui ne forme pas moins de 250 mètres carrés. C'est là jusqu'à présent le travail le plus important fait en ce genre.



Porcelaine de Limoges.
Vase d'étagère décoré bleu de four clair et or.
(Fabric. de la Maison Guérin.)

D'autre part, on peut voir dans les magasins de la Maison Guérin des pièces presque aussi légères que celles qui, d'après la légende, voltigent comme ces parachutes de papier dont s'est amusée notre enfance, et si elles ne sont que « presque aussi légères », c'est que la vente exige des porcelaines sérieuses, que l'on me passe le mot; aux tasses, il faut de la légèreté, mais pas trop n'en faut, l'excès de ténuité étant un défaut dans un objet usuel.

L'usine Guérin a été fondée en 1863. Elle est aujourd'hui une des fabriques de porcelaine les mieux outillées qui existent, non seulement à Limoges, mais encore au monde.

La Maison Guérin possède des carrières de kaolin, un établissement hydraulique où les matières premières qu'elle emploie sont d'abord traitées. Sa grande fabrique de Limoges est un modèle d'installation scientifique et rationnelle : un transport électrique de force, le second établi en France, utilise l'énergie motrice prise à la Vienne au moulin de Villebois, dont il est question plus haut. La force[1] et la lumière dont l'usine de Limoges a besoin sont obtenues par ce moyen, le dernier mot de la science jusqu'à présent.

Après cela il est presque inutile de dire que l'outillage mécanique est des plus perfectionnés chez M. W. Guérin. Les matières premières ayant reçu un premier traitement au moulin de Villebois sont ensuite soumises, à l'usine, à de nouveaux broyages et malaxages dans des appareils du dernier modèle. La Maison Guérin obtient ainsi des pâtes supérieures à tous égards.

La chaleur qui s'échappe de la machine à vapeur est récupérée en partie dans un aéro-condenseur, le premier qui ait été installé à Limoges, et assure économiquement le chauffage des ateliers et le séchage des pièces façonnées.

Dans des ateliers immenses, où l'air et la lumière circulent largement, enfin installés admirablement peut-on dire sans le plus petit grain d'exagération, la pâte est façonnée, soit à la main pour certaines pièces, soit à l'aide de ces ingénieux outils-machines qui ont remplacé maintenant presque partout les anciens tourneurs si habiles, si artistes même, mais dont la production, sous divers rapports, ne répondait plus aux besoins nouveaux créés par la transformation de l'industrie de la porcelaine.

La décoration est également exécutée soit à la main, dans certains cas, soit surtout

1. Cependant il existe encore une machine à vapeur que certaines convenances ont fait conserver.

Porcelaine de Limoges : vases et plat, décoration polychrome; couleurs grand feu de four.
(Fabrication de la Maison Guérin.)

à l'aide de procédés mécaniques qui, chez M. W. Guérin même, ont reçu les derniers perfectionnements. L'ornementation par la chromolithographie, couramment appliquée à l'usine à laquelle cette étude est consacrée, y donne des résultats souvent véritablement artistiques.

La création des modèles, l'établissement et le tirage des planches se font à la Maison même. Les couleurs pour le grand feu sont fabriquées à l'usine de Limoges. La Maison Guérin a en quelque sorte son autonomie industrielle : je veux dire que tous les produits ou matières premières qui y sont employés y reçoivent leur préparation... sauf un seul cependant : la houille ; mais, hélas ! de cette houille particulièrement riche en gaz nécessaire aux nouveaux fours dits *à flamme renversée,* il en existe bien peu de mines chez nous. Pour ce pain de l'industrie les Anglais peuvent nous retourner

Porcelaine de Limoges : service *vague* (soupière).
(Fabrication de la Maison Guérin.)

le refrain que leur lançait fièrement Pierre Dupont au sujet du vin vermeil de nos coteaux.

La fabrique de Limoges est établie dans les meilleures conditions hygiéniques, ce qui ne gâte rien, n'est-ce pas ? Elle est située aux confins de la ville, rue du Petit-Tour — un nom qui inspire des idées de promenade et de villégiature ! — elle a été bâtie au milieu d'un vaste parc tout peuplé de beaux arbres.

Il y a deux ans, dans ce beau décor, eut lieu une solennité touchante : le ministre du commerce, M. Jules Roche, remit aux plus vieux ouvriers des fabriques de Limoges cette modeste médaille d'argent si bien accueillie des travailleurs, dont elle constate l'ancienneté des services. Le soleil consentit un instant à se mettre de la partie, et ce fut un beau et pittoresque spectacle. Sur une superbe pelouse verte, sous la voûte d'émeraude des grands ormes, le personnel de la fabrique était massé, en tenue de travail : les porcelainiers, le torse moulé dans le traditionnel tricot aux rayures blanches et bleues ; les porcelainières, les cheveux couverts du mouchoir aux vives couleurs, rabattu sur le front, coiffure qui rappelle celle de certaines statues égyptiennes ; et puis les peintres, et puis les « peintresses », comme on dit à Limoges où on ne se gêne guère

avec la langue française — dam! dans la patrie des anciens troubadours! — tout ce monde remuant et gai, un peu ému parfois, lorsque celui auquel le ministre remettait la médaille était quelque vieux papa à la tête blanche, au dos voûté, au pas mal assuré...

Sans doute il y avait dans quelque coin un photographe pour braquer le sempiternel objectif que l'on rencontre dans toutes les fêtes et dans tous les deuils. Le souvenir de la scène à la fois jolie et imposante que je viens de rappeler sera donc probablement conservé, mais les tons sombres et enfumés de la photographie n'étaient guère de circonstance là où l'œil était ravi par un ragoût des plus aimables couleurs...

La Maison Guérin a la spécialité de la fabrication des grandes pièces décoratives.

A l'Exposition du centenaire, les praticiens et les amateurs ont beaucoup remarqué deux coupes mesurant 1 m 50 de hauteur, et plusieurs grands vases qui, ainsi que l'une des coupes, étaient décorés en camaïeu bleu. Ces bleus, tantôt sombres et profonds, tantôt légers et frais, se parfondant, s'estompant pour ainsi dire, offraient à l'œil des effets et une harmonie douce, d'un charme singulièrement attachant.

Pour d'autres pièces, toute la gamme des couleurs au grand feu avait été employée. Les décorations ainsi obtenues étaient d'un très riche aspect.

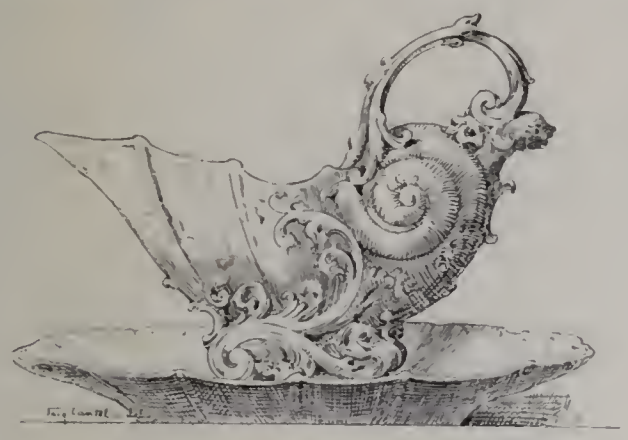
Le modèle de la grande coupe dont il vient d'être question a été créé par M. Cavalié-Coll, lauréat de l'École des Arts décoratifs de Paris. Cette superbe pièce [1] est d'un beau galbe classique où le japonisme, que l'on met un peu trop partout aujourd'hui, n'a absolument rien à voir. Il y a là la démonstration pratique, pour ainsi dire, d'un fait d'art que l'on peut s'étonner de voir méconnaître, à savoir que le beau est supérieur au bizarre : l'exotisme dérange bien des cervelles d'artistes; il me semble cependant que la Joconde est plus belle que Rararu!

La coupe de M. Cavalié-Coll présente à la fabrication des difficultés particulières qui chez M. W. Guérin sont surmontées avec une véritable aisance. Il convient de noter, pour les fidèles de notre belle porcelaine, que l'on me permette de dire classique, il faut noter, dis-je, qu'il ne s'agit pas ici d'un coulage : la pièce est tournée, ainsi que l'on s'en aperçoit aisément à la tenue plus ferme de ses contours. Si l'on veut bien tenir compte, au point de vue du façonnage, de la supériorité qu'a donnée le tournassage, supériorité achetée par tant de difficultés si heureusement vaincues, d'ailleurs, puis à un autre point de vue, de la supériorité de la matière employée, qui est ici la vieille et sincère pâte dure, si l'on veut bien, dis-je, tenir compte de ces diverses circonstances de fabrication, on se trouvera peut-être disposé à se ranger à l'avis des praticiens qui considéraient la grande coupe dont nous nous occupons comme la pièce la plus remarquable présentée par la porcelainerie française et étrangère. La haute récompense accordée à la Maison Guérin par le jury international et la distinction honorifique qu'a reçue son directeur, donnent en quelque sorte à cette manière de juger une sanction officielle.

Parmi les pièces les plus importantes sorties de la Maison Guérin, on doit encore mentionner plusieurs vases et jardinières dont les modèles ont été, pour la plupart, fournis par les lauréats du concours Adrien Dubouché, ouvert chaque année entre les élèves de l'École des Arts décoratifs de Paris. Le vase dit *de la Ville de Paris*, offert au

1. La *Revue des Arts décoratifs* a publié en planches hors texte la reproduction de cette coupe, tome II, page 354.

Président de la République lors de son passage à Limoges, est également d'un aspect très artistique, soit en blanc avec une discrète ornementation d'or, soit revêtu de cette superbe couverte bleu de four à laquelle il faut bien toujours revenir lorsqu'il convient d'obtenir un aspect somptueux. Dans la même série, il faut encore citer le vase Galland, auquel le Maître a su donner des formes à la fois gracieuses et sévères ; une originale jardinière supportée par un trépied aux lignes droites, dont l'établissement a nécessité un véritable tour de force de fabrication ; enfin plusieurs vases créés par les artistes de la Maison, et dont les formes se font remarquer par leur singulière distinction.



Porcelaine de Limoges : Service *vague* (sucrière).

Il ne me faut pas oublier un très artistique surtout, dont le modèle a été exécuté avec une véritable maëstria par le sculpteur Décorchemont, professeur à l'École des Arts décoratifs. La partie inférieure, de forme générale ovalaire, est ornée d'aimables figures de néréides en haut relief. Au milieu s'élève un fût enveloppé pour ainsi dire par une ronde de couples jeunes, une coupe surmonte le fût, et comme motif terminal, au centre de la coupe, est placée sur un court piédouche une légère figure debout. Deux gracieuses néréides en ronde-bosse accompagnent de chaque côté le motif principal.

La maison Guérin se livre à une très active et très considérable production de services de table qu'elle expédie sur tous les points du monde.

Le service dit *athénien* est l'œuvre amoureusement étudiée, que l'on me passe le mot, d'un véritable artiste, Comalera, qui, dès avant 1867, époque où il créa pour la maison Pouyat un service d'une rare élégance, n'a pas cessé de donner aux fabriques limousines une précieuse collaboration. Le service athénien mérite bien son nom, tant les formes en sont purement dessinées. On remarque surtout la soupière et les plats à anses, dont les profils présentent beaucoup d'élégance. Le service athénien se décore généralement avec une légère bordure d'or dont les divers modèles sont dessinés avec une grande correction ; il offre alors un ensemble véritablement remarquable par sa belle tenue classique, que l'on me passe le mot.

Porcelaine de Limoges : Service *vague* (assiette).

Le service *vague* a pour principal caractère d'être brillant, coloré, mouvementé. Si le service athénien est classique, le service vague est romantique. La pensée pittoresque qui l'a inspiré est à la fois heureuse et originale : une vague enveloppe en partie les pièces ou se

répand sur les assiettes, plats, couvercles, etc. Des algues, des poissons, des coquillages, interviennent dans l'ornementation, en constituent les pieds, les anses, les boutons, etc. Tous ces éléments, employés avec beaucoup d'art et de verve, concourent à former un ensemble vraiment charmant. La mousse qui couronne la crête des vagues forme des reliefs distribués avec goût mais sans symétrie, qui, opposés aux parties adroitement creusées pour rappeler les mouvements de la lame, donnent de très piquants effets d'émail ombrant.

Le service *vague* comporte deux genres de décoration : tantôt il est revêtu d'une teinte rose tendre, au grand feu, les vagues restant blanches dans leur partie supérieure; tantôt il est présenté en blanc, simplement relevé d'un léger frotis d'or appliqué aux anses et aux boutons. Dans les deux cas, le service vague produit un fort bel effet.

Me voici arrivé à la fin de cette étude, consacrée à l'une des fabriques les plus importantes de Limoges. Si le lecteur a bien voulu me suivre jusqu'au bout et s'il veut m'accorder quelque confiance, il gardera l'impression très vraie qu'à la Maison Guérin, les préoccupations artistiques ne le cèdent pas aux soucis de la technique. Si aucun perfectionnement n'est négligé, les plus grands soins, la plus constante et la plus intelligente sollicitude sont apportés à la création et à la bonne exécution des modèles, puis des pièces. C'est en toute sincérité que j'écrirai ces derniers mots : la fabrique de M. W. Guérin est aujourd'hui une de celles sur lesquelles comptent le plus ceux qui voudraient voir notre belle porcelaine conquérir définitivement le rang élevé auquel elle a droit sur l'échelle des produits céramiques, rang qu'elle n'atteint encore qu'exceptionnellement, il faut bien le dire.

(A suivre.) CAMILLE LEYMARIE.

UN MÉTIER A TAPISSERIE

Lettre composée par M. Marc-Olivier Merson.

DANS l'unique but de fournir un nouvel élément de travail aux doigts de fée qui affectionnent plus particulièrement les ouvrages de tapisserie, je présente aux femmes un petit métier fort simple et d'un usage facile.

Le principe de ce métier n'est pas nouveau. Je crois que les habiles tapissiers coptes des premiers siècles de l'ère chrétienne, que les tapissiers péruviens antérieurs à la conquête espagnole, que les nonnes des couvents de l'Europe travaillaient avec un outil à peu près semblable.

M. Brignolas [1], sans connaître ces précédents, a reconstitué l'appareil portatif dont notre gravure donne une idée exacte.

Aux extrémités de deux montants sont fixés deux cylindres mobiles, deux *ensouples*, en termes du métier; les cylindres sont reliés l'un à l'autre par un tendeur extérieur, et c'est tout.

Pour mettre en œuvre une tapisserie, je procède de la façon suivante:

J'attache les fils de chaine à une tige engagée dans l'ensouple du bas, et j'enroule sur l'ensouple du haut la provision de fils excédant la longueur du métier. Les fils de chaîne seront, de préférence, en laine, la matière étant plus souple et moins cassante que le coton.

Puis, au moyen du tendeur, je donne à la chaîne une tension suffisante pour laisser passer une aiguille entre les fils.

Je règle les fils de façon à être droits et séparés l'un de l'autre par une distance égale. De cette distance dépendra le grain de la tapisserie; j'estime qu'on peut poser de huit à dix fils par centimètre courant; c'est le nombre des Gobelins.

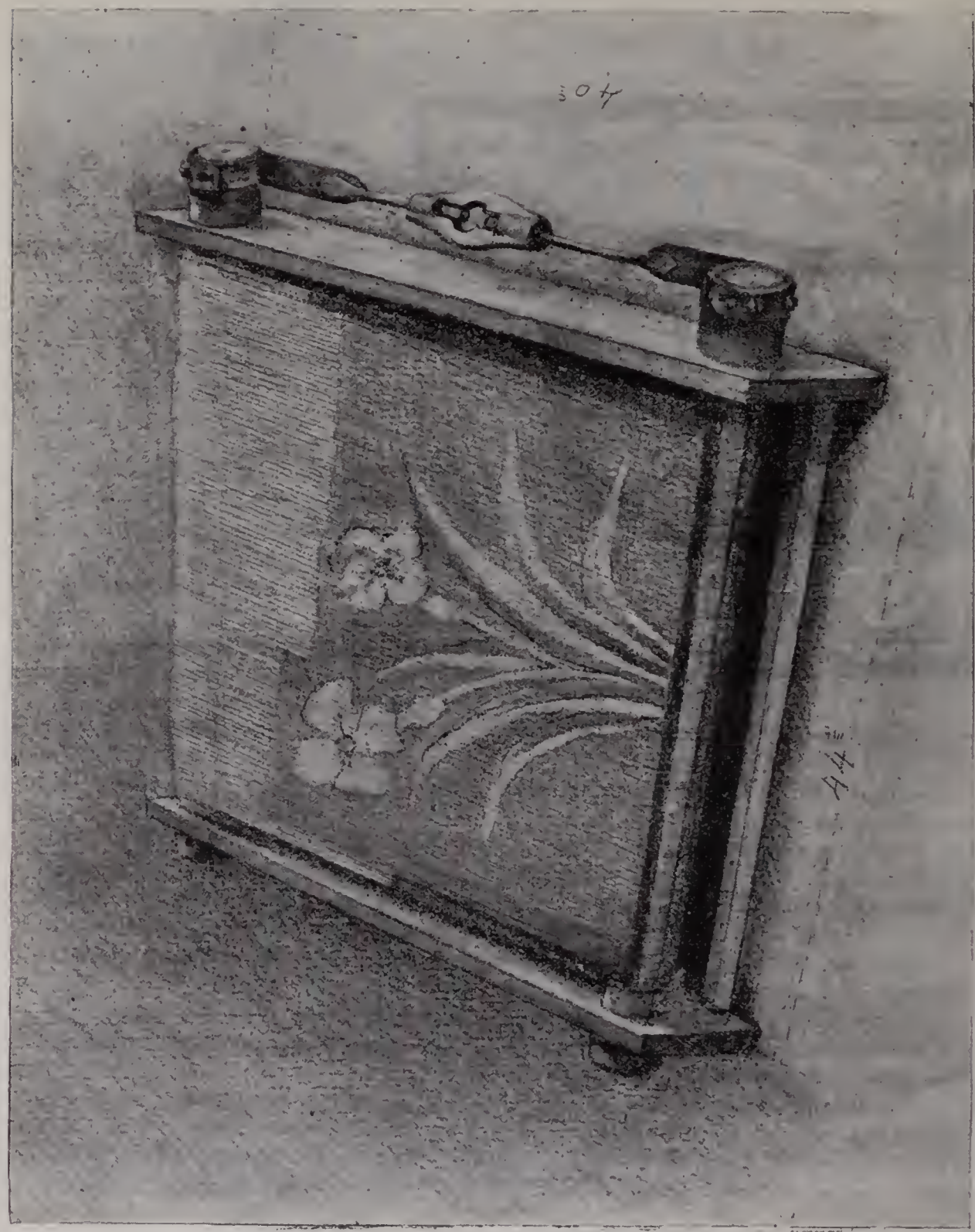
Je prends un calque du dessin à reproduire et je le reporte sur la chaîne; on peut aussi placer le dessin sous la chaîne et le suivre, mais je préfère le premier moyen: il est plus sûr.

Ces préparatifs étant terminés, je fais l'assortiment des laines et des soies, des *étoffes*, comme on disait jadis, destinées à former la trame, c'est-à-dire la partie visible de la tapisserie.

Le métier étant posé à plat sur une table, il convient d'enrouler chaque fil de chaîne d'un fil de trame; une longue aiguille épointée, pourvue de son *étoffe*, est mise en mouvement; elle prend d'abord les fils des numéros pairs, et fait ainsi une demi-duile, puis elle est

1. Avenue de Clichy, n° 24, à Paris.

dirigée en sens inverse et prend les fils de numéros impairs; lorsqu'elle est revenue à son point de départ, les fils de chaîne sont entièrement enveloppés et la duile complète est formée.



Métier à tapisserie inventé par M. Brignolas.

Au moyen de la pointe de l'aiguille, on tasse les duiles superposées. Sans les parties unies, la duile peut avoir quatre à cinq centimètres de long; s'il y a des changements de couleur on de dessin, la portée est limitée en conséquence.

A mesure que l'ouvrage monte, on enroule sur l'ensouple du bas et on déroule la provision de chaîne de l'ensouple du haut; il suffit pour cela d'actionner le tendeur.

La tapisserie ainsi obtenue est un ouvrage tissé, semblable aux tapisseries des Gobelins.

Est-il besoin de montrer sa supériorité sur la tapisserie au canevas dite *petit point?*

Le petit point a eu son moment de vogue lorsque Mme de Maintenon l'a fait apprendre aux demoiselles des maisons de Saint-Cyr et de Saint-Joseph, pour les dessus de formes des sièges de Louis XIV; il est resté en faveur. Mais si on veut bien comprendre le métier Brignolas, il ne résistera pas, et ses heures sont comptées. Nulle comparaison, en effet, entre les deux produits; la tapisserie des Gobelins se prête à toutes les exigences du dessin, elle peut s'assouplir aux contours; elle ne procède pas comme le petit point, par points disposés en échelons, elle est beaucoup plus solide, car elle constitue un tissu et non une application de laine et de soie sur une surface existante.

Je pourrais même ajouter que le tissu des Gobelins permet des délicatesses et des variétés infinies de tons et de couleurs, se fondant les uns dans les autres; mais, en le disant, je me mettrais en flagrante contradiction avec mes idées sur l'art de la tapisserie.

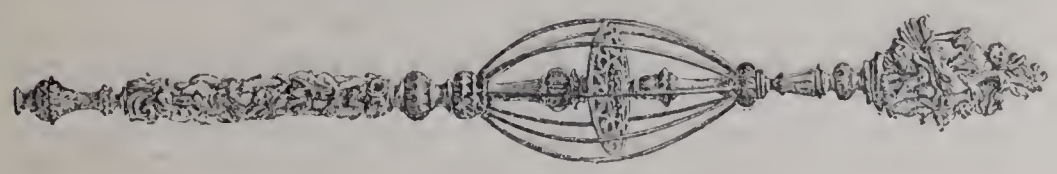
Je me permets, au contraire, de recommander aux femmes qui se serviront du petit métier, d'éviter l'emploi d'éléments multiples. Qu'elles travaillent avec le moins de couleurs possible, par à plats, presque par plans, et de couleurs franches. Pour aller du clair à l'obscur, pas de dégradations insensibles, mais un passage en manière de dents de peigne, ton sur ton. Que les lumières soient très étendues et la richesse dans les ombres. Qu'on écarte surtout un procédé fort admiré aux Gobelins depuis 1812 jusque dans ces dernières années, mais qui a ruiné les tapisseries : pour obtenir du gris, par exemple, on superposait un brin de laine rose sur un brin vert; tant que les couleurs étaient fraîches, et même après, lorsqu'on regardait la tapisserie à distance, on ne distinguait pas le vert du rose, et l'effet était bien le gris cherché. Mais qu'est-il arrivé, quelquefois même après une dizaine d'années? A la place d'une robe de couleur unie, comme dans le modèle, on s'est trouvé en présence d'un tissu rayé aussi régulièrement que si la chose était voulue. C'est que malgré les progrès de la science, toutes les couleurs ne présentent pas une résistance égale à l'action du temps; des deux brins superposés, l'un s'est bien tenu, tandis que l'autre a baissé. Dans les carnations surtout, l'effet est déplorable; avec les couleurs franches, on évite de semblables accidents. Si, comme il arrive souvent, la couleur ne reste pas à la hauteur primitive, elle descend du moins d'une façon régulière dans toutes les parties où le tapissier l'a mise en œuvre.

Le métier est de dimensions variables mais toujours restreintes; il faudra donc, pour recouvrir un canapé, par exemple, coudre ensemble les divers morceaux de tapisserie; c'est un travail simple et facile; il n'est pas une de nos tapisseries des Gobelins qui ait été faite sans solution de continuité; les relais que ces solutions entraînent sont toujours cousus.

Je crois que les femmes adopteront ce petit métier et qu'elles en seront fort contentes. Gracieusement penchées sur l'ouvrage, elles pourront exercer, sans fatigue, leur goût délicat, tout en laissant flotter leur pensée sur les rêves de l'avenir, les joies de l'heure présente et les regrets du passé.

GERSPACH,

Administrateur de la Manufacture des Gobelins.



Quenouille de l'époque Renaissance.

LA DÉCORATION DU TRAIN PRÉSIDENTIEL

Pourquoi notre XIXe siècle, qui a inventé les chemins de fer, les trains de luxe et les *sleeping-car*, ne mettrait-il pas, à l'occasion, autant d'art et d'élégance dans ces véhicules à grande vitesse que nos somptueux aïeux dans les magnifiques carrosses dont quelques musées conservent des spécimens si admirables ?

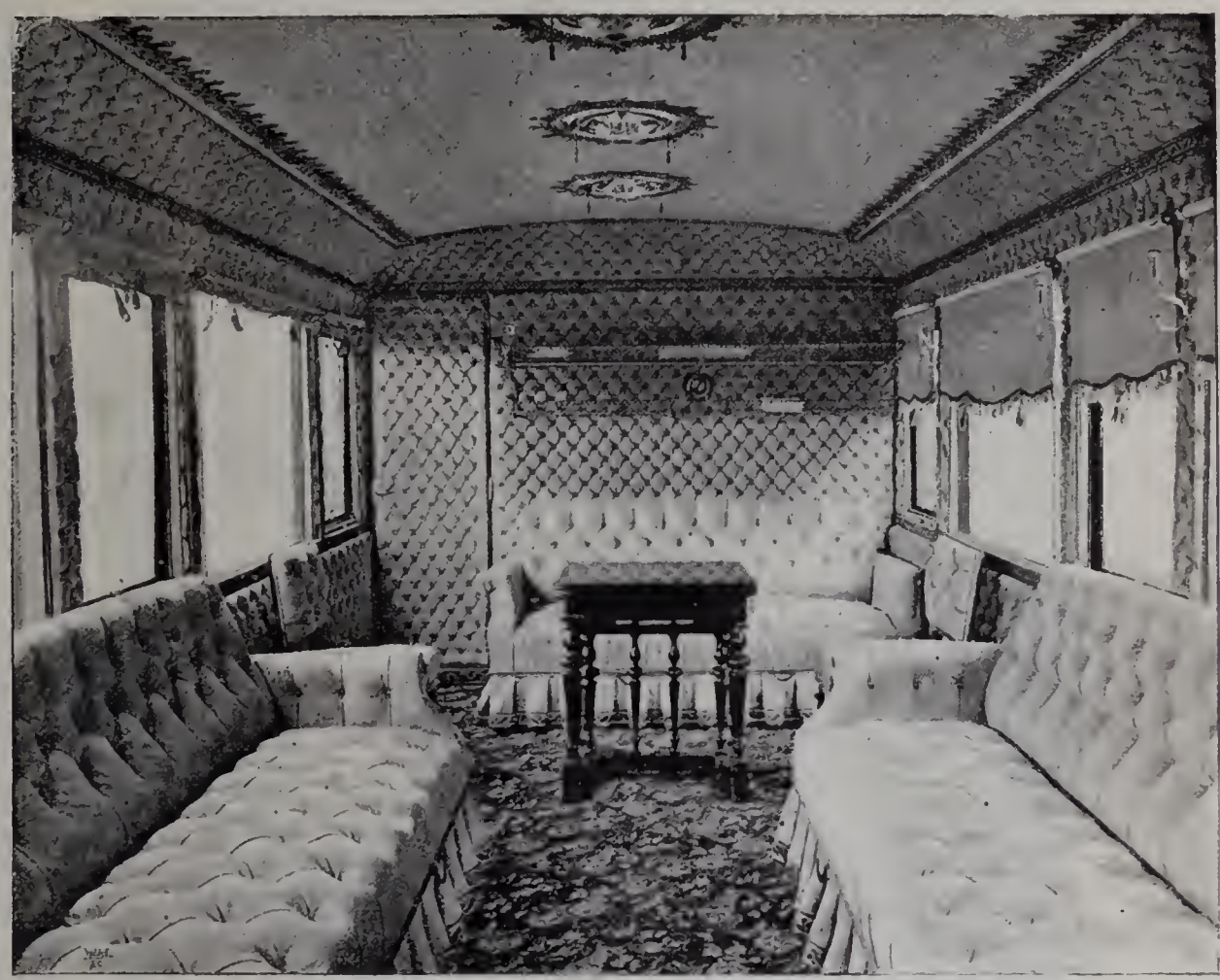
Oui, pourquoi ? Rien ne s'y oppose. Un wagon de chemin de fer peut, aussi bien que les voitures de gala dessinées jadis par des Bernard Picart, devenir un chef-d'œuvre de goût et de magnificence. On en aurait déjà construit d'un luxe raffiné si le public voyageur d'aujourd'hui était capable d'en avoir le besoin et le désir, comme autrefois les grands seigneurs avaient le désir et le besoin de vivre au milieu de belles choses. La qualité du luxe se met à la mesure des sociétés dont il satisfait les appétits : il y entre plus ou moins d'art, selon le degré de culture des esprits.

Objectera-t-on que les inventions scientifiques du temps présent et les objets d'utilité qui en dérivent se prêtent moins à des conditions de gracieux arrangements décoratifs qu'aux nécessités de commodité et de confort qui sont leur raison d'être ? Que voilà un bel argument ! Certains amateurs, je le sais, grands dénigreurs de notre époque, en sont très férus. Mais ces philosophes pessimistes ont tort. Ce ne sont pas les inventions des ingénieurs qui ne se prêtent point à la fantaisie de nos décorateurs contemporains, c'est la fantaisie des décorateurs, routinière et paresseusement pasticheuse du passé, qui ne se donne pas la peine d'anoblir d'une pensée d'art les formes et les ustensiles d'usage que font créer les incessantes découvertes de la science. Voyez combien péniblement les fabricants de bronze parviennent à transformer les anciens lustres à gaz en lustres à électricité ! Considérez encore que pas un artiste n'a essayé jusqu'ici d'aborder ce problème, très digne pourtant de stimuler l'imagination : trouver un modèle élégant, expressif, de téléphone !

Ces réflexions me sont suggérées par l'effort que vient de faire la Compagnie du chemin de fer de l'Est en mettant à la disposition de M. Carnot, pour ses voyages officiels, un train de luxe dont les wagons sont non seulement des spécimens de parfaite construction au point de vue technique, mais encore le dernier mot du confortable et de l'élégance dans leur genre. Ce train présidentiel, qui a été inauguré au mois de juin dernier pour le voyage du président de la République à Nancy, vient de servir de nouveau, à deux reprises, ce mois-ci, à M. Carnot. Il comporte notamment deux voitures-salons qui méritent une courte description.

La première de ces voitures constitue ce que l'on peut appeler les *appartements privés* du chef de l'État. Elle comprend un petit salon ou cabinet de travail et une chambre à coucher, ainsi que les annexes nécessaires, c'est-à-dire antichambre, cabinets de toilette, etc. Le salon mesure $3^{m}09$ de longueur sur $2^{m}63$ de largeur ; la surface intérieure des parois est garnie de drap de couleur gris-mastic capitonné, et le plafond du même drap tendu avec encadrement de galons en passementerie à fond blanc et dessins de couleur brune de divers tons. L'ameublement consiste en une table pliante, et deux canapés pouvant à volonté se transformer en lits. Tout cela est d'une harmonie sobre, un peu sévère ; les détails d'ornementation sont simples, mais bien étudiés. Quant à la chambre à coucher, elle est d'une tonalité plus claire et plus riche. Le lit, qui mesure 1 mètre de largeur, sur $1^{m}90$ de long,

ainsi que les meubles, sont garnis de drap de couleur bleu clair capitonné; le plafond est tendu de damas de soie crème. Des galons en passementerie à fond de soie vieil or avec dessins bleus de plusieurs tons et des cablés de même couleur servent à découper les panneaux et à encadrer les baies et le plafond. Comme meubles : un fauteuil pouvant se transformer en chaise longue, une chaise, une table de nuit, une tablette pouvant être rabattue sur la paroi, une glace fixée sur la cloison extrême. Le cabinet de toilette, assez large, est meublé de noyer verni. Les parois sont tendues de moleskine fond gris avec dessins de couleur gris foncé, maintenue par des baguettes en noyer verni. Le plafond est formé de frises en pitch-pin verni. Je ne parle pas de l'aménagement : c'est le dernier mot du confortable.

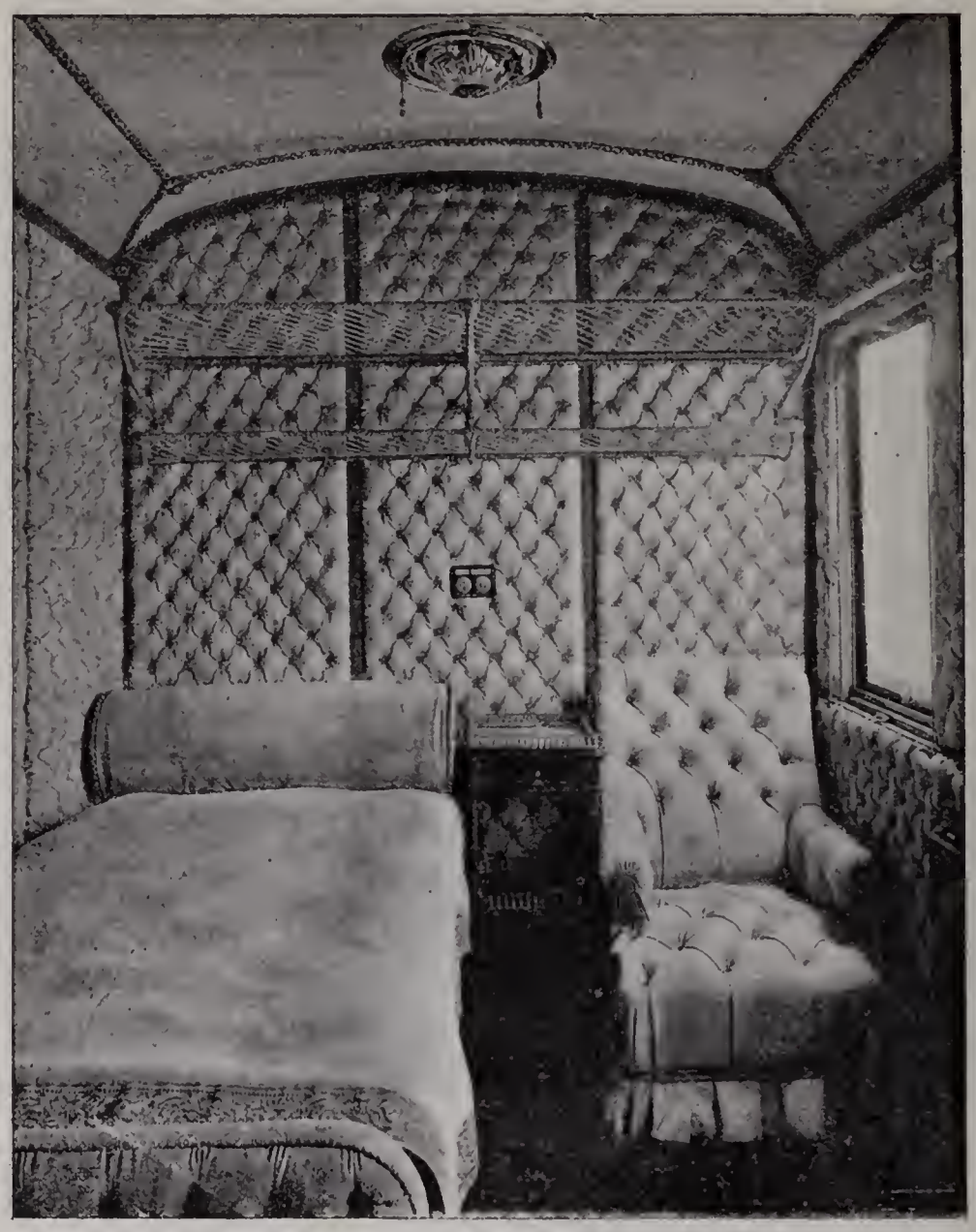


Le grand Salon du train présidentiel.
(D'après une photographie de la maison Boyer.)

De cette voiture que nous venons de décrire on accède, par une passerelle volante, au wagon suivant qui constitue ce qu'on pourrait nommer les *appartements de réception*. Celui-ci comporte une terrasse ouverte, de $2^{m}30$ de long sur $1^{m}50$ de large, entourée d'une grille en fer forgé, et un grand salon qui n'a pas moins de $5^{m}20$ de long sur $2^{m}60$ de large. Les meubles qui le garnissent et ses parois sont recouverts de drap capitonné, de couleur noisette, avec encadrements de galons en passementerie fond blanc avec dessins bruns. Le plafond est tendu de soie damassée de couleur crème; il est encadré sur son pourtour par une crête en passementerie de couleur assortie avec celle des galons. Naturellement l'ameublement a été uniquement combiné pour la commodité et le délassement des personnes qui sont obligées de passer dans cette cage roulante un certain nombre d'heures : c'est-à-dire qu'il comprend trois canapés pouvant se transformer en lits, quatre chaises, une

table à allonges se dépliant jusqu'à une longueur de deux mètres, sans parler de maints accessoires ingénieusement disposés, tels que cendriers pour les fumeurs, porte-chapeaux, filets, boutons de sonnerie électrique, lanternes d'éclairage, qui sont autant des motifs d'ornements que des objets d'utilité.

C'est d'après le programme tracé par M. Van Blarenberghe et M. le comte Reille, prési-



La Chambre à coucher du train présidentiel.
(D'après une photographie de la maison Boyer.)

dent et vice-président de la Compagnie du chemin de fer de l'Est, que fut commencée, vers la fin du mois de décembre 1891, l'étude du train présidentiel. L'exécution en a été remarquablement conduite par M. Barabant, directeur de la Compagnie, et M. Flaman, ingénieur des études du matériel. On aura une idée de la multiplicité des détails qu'il fallait prévoir quand nous aurons dit que le nombre des plans définitifs s'est élevé au chiffre de 250. En cinq mois, les ateliers de la Compagnie sont venus à bout de l'entreprise.

Joseph BALMONT.

Un discours de M. Falize à l'École des Arts industriels de Roubaix.
Le menuisier Loëys Rest et ses succès à l'Exposition de Vannes.
Le secret retrouvé du vernis Martin.

Le mois d'août est le mois des écoliers. C'est pour eux l'heure joyeuse de prendre la clef des champs, de quitter les préaux, de dire un adieu momentané aux bouquins et aux cahiers de classes. C'est aussi pour les élèves le redoutable quart d'heure de Rabelais où ils doivent payer en prix et en triomphes les efforts de leurs maîtres à les instruire. Les *palmarès* sont leur bulletin de victoire, quelque chose comme un grand-livre d'espérance sur lequel commencent à briller et s'annoncent les talents de l'avenir.

Les distributions de prix aux écoles d'art décoratif sont des cérémonies qui, en elles-mêmes, semblent peu intéressantes avec leur caractère forcément officiel et froidement banal. Toutefois ce n'est pas sans curiosité que je lis les comptes rendus qui en sont adressés en ce moment de tous les points de la France à la direction de la *Revue des Arts décoratifs*. J'y vois d'abord le mouvement de sympathie de plus en plus marqué des autorités locales et du public en faveur de ces établissements d'enseignement professionnel dans lesquels fermentent les germes qui doivent féconder bientôt nos industries nationales. Ah! que la couvée soit précieusement élevée des artistes futurs dont nous attendons un style nouveau et de nouvelles gloires! Voilà ce que chacun se dit et ce que chacun comprend. En outre, j'y cherche, dans ces distributions de prix et dans les discours d'apparat qui en sont le corollaire obligatoire, si, à travers le fatras des harangues officielles, il ne se dégage pas une pensée, un

courant d'idées, un désir général de sortir des lieux communs de l'enseignement académique, un vœu plus ou moins nettement formulé en faveur de telle ou telle forme d'art.

Eh bien! ce n'est pas sans un vif plaisir que je constate qu'il y a en France, présentement, presque unanimité — tout au moins dans les grandes écoles d'art décoratif — pour tourner de plus en plus l'attention des élèves vers les applications décoratives de la fleur, de la plante et de tous les éléments naturels. Et notez ceci : c'est que partout, à Lyon, à Saint-Étienne, à Limoges, à Roubaix, comme à Paris, les maîtres restent stupéfaits des résultats merveilleux qu'ils obtiennent de leurs élèves en mettant ceux-ci en présence non plus des types surannés de l'ornementation, des fleurs de convention, des décors étudiés sur les modèles consacrés, mais en présence des éléments vivants de la nature, dessinés directement! En cela, l'influence de l'École des Arts décoratifs de Paris, si admirablement dirigée par M. Louvrier de Lajolais, a eu, on peut le dire, une influence décisive.

De tous les discours prononcés cette année aux cérémonies auxquelles je fais allusion, le plus suggestif, à coup sûr, le plus pénétrant, le mieux *approprié* à l'auditoire, et, pour tout dire, le meilleur, a été prononcé par M. Lucien Falize, notre grand orfèvre, à l'École de Roubaix, le lundi 1er août.

Avec beaucoup de force et de netteté il a fait ressortir la nécessité qui s'impose, pour une ville comme Roubaix, de donner à son industrie des tissus un caractère propre, affranchi de toute influence extérieure.

« Il ne faut plus, a-t-il dit, demander à des artistes étrangers le dessin d'où dépend l'activité de vos ateliers.

» Il ne faut plus souffrir que la mode vous impose un motif, un thème bon, ou mauvais, à transposer sur vos métiers. La mode, vous devez la conduire : vous la savez capricieuse et fantasque, c'est une maîtresse qu'il faut dompter et assouplir pour la rendre fidèle.

» N'attendez pas qu'elle vous vienne de Paris — ne demandez pas le mot d'ordre au dessinateur qui vit là-bas, trop loin de vous. Songez que pendant dix fois cent ans les papes et les empereurs ont reçu d'Orient les étoffes somptueuses dont l'ornement était tracé par les tisserands de la Syrie et de la Perse. Et jamais on n'a fait mieux parce que c'est près du métier que l'artiste inventait son dessin, qu'il le composait logiquement, en comptant les fils de la trame, en cherchant son inspiration dans la fleur, en conservant pieusement la tradition des antiques et mystérieux symboles. »

Puis il a indiqué magistralement aux élèves qui l'écoutaient dans quel sens spécial la nature même de la matière qu'ils doivent décorer les oblige à diriger leurs recherches d'ornementation. Les dessinateurs pour étoffes n'ont pas, il est vrai, à s'occuper des formes architecturales, comme l'orfèvre ou le potier, mais leur tâche n'en reste pas moins compliquée. Ils ont comme éléments expressifs le dessin et la couleur, qui, soumis à des nécessités mécaniques, doivent cependant suffire à traduire leur pensée, grâce à une notation spéciale qui fait ressembler l'art du tisserand à l'art du musicien. Noter un dessin, enchevêtrer les lignes, calculer la lancée des fuseaux, déterminer le roulement de la chaîne, le jeu des tringles et des lames, voilà ce qu'il faut savoir à un décorateur d'étoffes pour qu'il puisse faire obéir un métier comme le musicien fait obéir un orchestre.

A l'école de Roubaix, si parfaitement organisée aujourd'hui [1], on apprend tout cela, continue M. Lucien Falize :

« Vos maîtres que j'ai vus, avec qui j'ai causé, ont cette foi généreuse et s'appliquent à vous la transmettre : les uns vous enseignent les lois des couleurs, l'harmonie des nuances, depuis leurs formules chimiques et les procédés de manipulation jusqu'à l'art délicat de marier les tons, de les fondre ou de les opposer en d'éclatantes fanfares ; d'autres vous révèlent les combinaisons des chiffres, les calculs ingénieux qui règlent le croisement des fils, nattent les trames, forment des armures, des cotes, des cannelés obliques, des serpentines

1. Voir au sujet de la réorganisation de l'École de Roubaix et de son fonctionnement, l'étude de M. Marius Vachon dans la *Revue des Arts décoratifs*, tome XI, page 193.

L'ÉCOLE DES ARTS INDUSTRIELS DE ROUBAIX. — TRAVAUX D'ÉLÈVES

PROJET DE DÉCORATION D'UNE BAIE VITRÉE

Faisant partie du salon d'un fabricant d'étoffes pour ameublement

Concours de l'École Nationale des Arts industriels de Roubaix (1re division)

COMPOSITION DE M. Ernest DOUTRIGUE

IMP.-PHOT. ARON Frres, PARIS

ou des chevrons, des guillochés ou des losanges; et c'est une mathématique spéciale, une géométrie amusante comme les fantaisies d'un kaléidoscope; tout y est déduit logiquement et s'écrit en des formules absolues.

» C'est une science dont les développements sont infinis. Vous avez des maîtres encore qui vous enseignent la mécanique et vous apprennent à diriger la force qui met en mouvement tous les organes de l'usine, à construire la machine et le métier, et à ne plus dépendre des mécaniciens étrangers. Vous avez enfin le maître de dessin, celui qui fait l'éducation de votre œil, qui éveille votre goût, qui vous apprend à voir, à copier, qui vous révèle cette écriture supérieure à toutes les écritures conventionnelles parce qu'elle est seule vraie, et que, seule, elle exprime une langue universelle. »

Après avoir rappelé que c'est dans l'étude de la fleur que la décoration des tissus trouve les meilleures inspirations, l'orateur, avec la conviction ardente d'un maître qui a fait par ses propres œuvres la triomphante preuve de ce qu'il proclame, a adjuré ses auditeurs de regarder avec toute leur âme les plantes qu'ils dessinent, d'en faire l'anatomie, d'en traduire l'individualité intime et la poésie.

« Retournez aux champs et rapportez-en des modèles: ce sont toujours les mêmes, et cependant vous les exprimerez autrement, avec le tempérament qui vous est propre, et c'est ainsi que vous continuerez la tradition de l'art français, que vous imposerez la mode et la ferez durable et non éphémère, parce qu'elle sera, comme autrefois, basée sur une étude vraie et non plus sur un caprice. »

En terminant, M. Falize a exprimé un vœu dicté par le sens le plus fin et le plus aiguisé de l'art. Souhaitons que la direction de l'École de Roubaix, si intelligente, puisse bientôt l'exaucer. « Obtenez qu'on vous donne des étoffes, exigez qu'on les drape pour en étudier les plis; — ne vous bornez pas à copier un échantillon de quelques centimètres carrés, sachez comment s'accroche un rideau, comme on couvre un mur, et l'effet que produit le velours capitonné d'un siège; pétitionnez pour que les couturiers parisiens vous envoient des costumes.

» Vous ne pouvez pas juger de vos défauts ou de vos mérites si vous n'avez pas vu le tissu de vos métiers coupé, taillé, cousu.

» Sa souplesse, son éclat, sa couleur, la façon dont il forme des plis, les effets de lumière et d'ombre qu'il produit, tout cela constitue l'éducation artistique et technique qu'on a si bien commencée, mais qu'il faut poursuivre et développer. Je ne conçois pas votre musée, s'il n'a que des types de métiers anciens et si les belles étoffes de ses fabriques du Nord ne sont pas exposées à côté des soieries de Lyon et des tissus étrangers pour que vous puissiez les comparer, les critiquer, les perfectionner, en voyant comment on les emploie et le parti qu'on en tire après qu'ils sortent de vos mains. On ne fait bien que ce qu'on comprend. »

Pour montrer dans quelle excellente voie est l'École de Roubaix, nous publions dans nos planches hors texte la reproduction de quelques-unes des compositions d'élèves actuellement exposées dans cet établissement. La première est celle de l'élève Doutreligue, lauréat d'un concours sur le thème suivant:

Décorer une baie vitrée faisant partie du salon d'un riche fabricant d'étoffes pour ameublement. La largeur de cette baie est de 1m 50; la hauteur du mur de 3m 70.

La seconde planche reproduit deux compositions des élèves Déurésie et Hemion pour deux bordures verticales en velours frappé.

***

Parmi les expositions d'art et d'industrie organisées un peu partout, en cette saison, dans nos départements, il faut mettre à part celle de Vannes qui vient de fermer ses portes.

Ce n'est pas seulement à cause de l'originalité persistante dont reste empreinte, malgré tout, l'industrie bretonne, et qui se marque dans les vêtements, dans les bijoux, dans les broderies, dans les meubles. Ce serait pourtant une raison suffisante, car au milieu du flot

grossissant de banalité qui donne à l'heure qu'il est aux arts somptuaires de tous les pays un aspect de plus en plus uniforme, c'est une joie et un repos de retrouver, de-ci de-là, dans les objets mobiliers fabriqués aujourd'hui, un tantinet encore de couleur locale et quelques ressouvenirs d'anciennes traditions.

Non, si je veux vous parler dans cette chronique de l'exposition de Vannes, c'est qu'un artiste de rare valeur, un menuisier du pays, « tailleur d'imaiges, » comme on disait jadis des admirables sculpteurs de nos cathédrales, s'y est révélé avec un éclat absolument extraordinaire.

Ce menuisier remarquable, qui, sans avoir passé par l'École des Beaux-Arts de Paris, décore ses meubles de figures pleines de caractère, et sculpte en plein bois des groupes animés d'une vie intense, se nomme Loëys Rest. Il a vingt-cinq ans et habite son village natal, le petit bourg de Scaër, situé sur les limites du Finistère et du Morbihan, où il a fondé l'industrie de la restauration des vieux meubles, à laquelle se livrent actuellement sous sa direction plus de vingt ouvriers.

Loëys Rest va-t-il nous donner une répétition de la vie du célèbre Canova qui débuta à peu près de la même façon? Toujours est-il que ce jeune paysan, qui ne veut pas quitter son cher pays breton, qui a appris d'instinct à sculpter en fouillant des morceaux d'arbres de la forêt du bout de son couteau, et qui, maintenant, sait le dessin, modèle des statues grandeur nature, se sature de lectures variées et fait même un poème en plusieurs chants, présente, dans sa triple physionomie de menuisier, de barde et de sculpteur, une personnalité des plus intéressantes.

Entre autres œuvres de lui, on a pu voir à l'Exposition de Vannes un groupe de deux lutteurs qui a excité l'admiration des connaisseurs. En vérité, c'est quelqu'un que ce jeune menuisier de Scaër!

***

Les meubles décorés au *vernis Martin* semblent être revenus depuis quelques années à la mode. On a vu, dans l'étude que nous avons publiée sur ce sujet (tome XI, page 382), que les travaux les plus fins et les plus délicats exécutés dans ces derniers temps et dont on a pu remarquer à l'Exposition de 1889 d'intéressants spécimens, sont bien loin d'égaler ceux du dernier siècle.

Le motif en est simple : c'est que le secret des frères Martin pour donner au vernis cette transparence, cette fluidité unique qui leur valut en 1748 la faveur de voir leur atelier transformé en « manufacture royale », ce fameux secret est perdu. Vainement Sichel, le frère du peintre, a prétendu, il y a vingt-cinq ans, l'avoir retrouvé. Vainement on essaye maintenant de nous donner le change. Les fabricants qui s'adonnent avec le plus d'application à ce genre de décoration pour leurs meubles, MM. Majorel, de Nancy, ou Lipman, ne parviennent pas à la même perfection.

C'est pourquoi nous croyons utile de signaler ici un document dont l'*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux* fait mention dans son dernier numéro, et que les spécialistes pourraient consulter avec fruit. Il s'agit de la note explicative fournie par les frères Martin en 1730 lorsqu'ils prirent un brevet pour l'exploitation de leur procédé. Cette note se trouve consignée dans le *Registre du Secrétariat de la Maison du Roi* conservé aux Archives nationales sous la cote o[1]74, page 462 (année 1730).

La communication de ce volume s'obtient aisément. Sans doute, je ne garantis point que les fabricants qui veulent faire aujourd'hui du « vernis Martin » y apprendront le tour de main nécessaire pour atteindre à l'habileté des inventeurs, mais ils y puiseront à coup sûr des indications précieuses.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

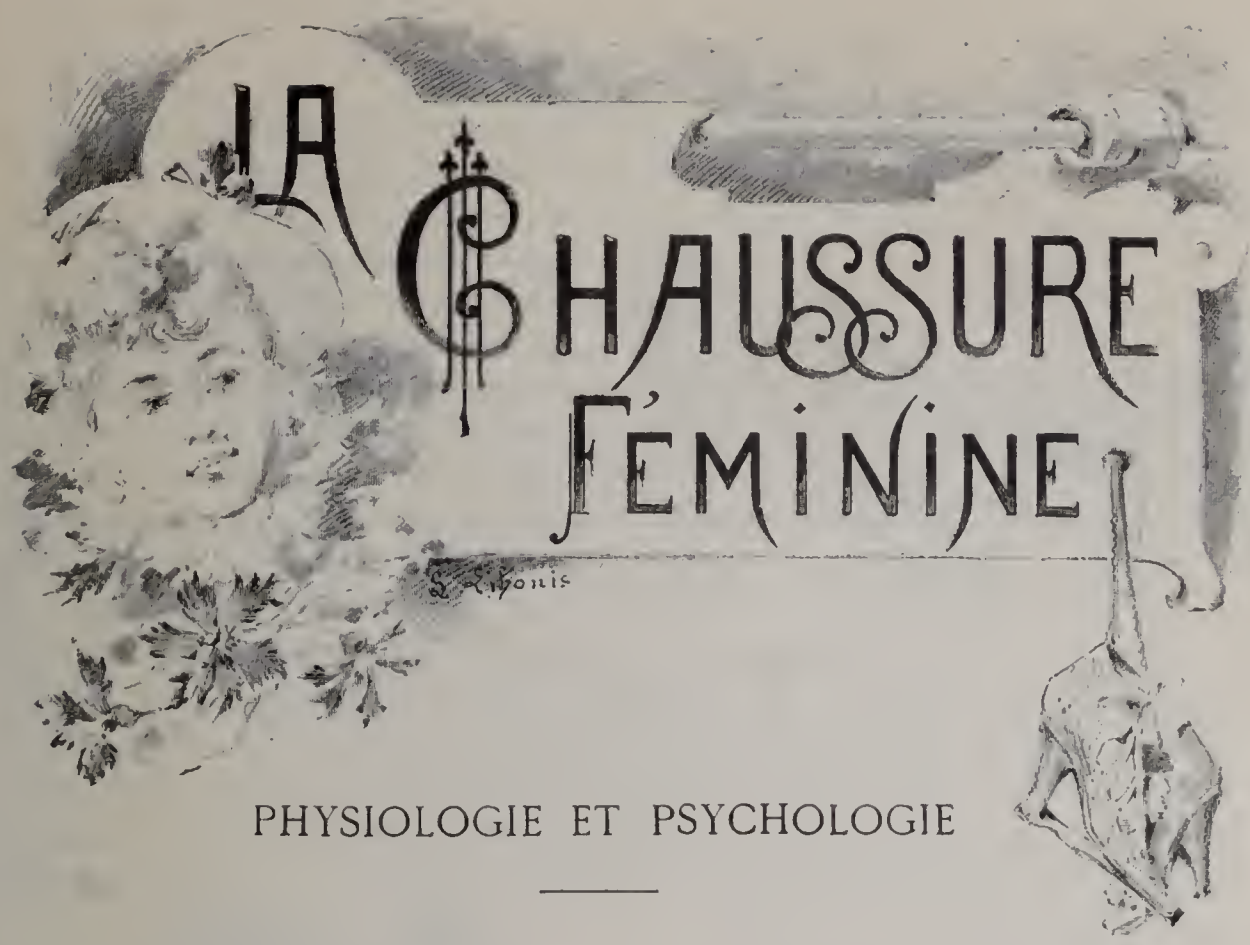
Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

PROJETS DE BORDURES POUR UNE ÉTOFFE EN VELOURS FRAPPÉ

Concours de l'Ecole des Arts industriels de Roubaix

COMPOSITIONS DE MM. G. DÉURÉSIE et Ed. HENNION

IMP. PHOT. ARON F^res, PARIS



PHYSIOLOGIE ET PSYCHOLOGIE

Ce que je fais, chère Madame, le nez contre les glaces de cette devanture, mes regards hésitants, clignotants et légèrement effarés de myope à la Sarcey semblant vouloir prendre lentement, tenacement possession de toutes les parties, si éminemment variées, de cet étalage? Je cherche à vous étudier, à arriver à vous connaître un peu mieux, à vous deviner par des moyens indirects, chère Madame, puisque les moralistes sont forcés d'arriver à cette conclusion que l'on perd son temps à aborder le problème de front. Je tâche de vous pénétrer et de vous définir dans les limites du possible, vous et vos compagnes, et tout votre sexe.

— Tout cela dans des paires de bottines alignées, vides des pieds qui, seuls, pourraient leur procurer quelque vie, partant, quelque caractère expressif?

— Vous rappelez-vous, chère Madame, le début, le premier chapitre de *Fort comme la mort*, peut-être la plus belle et la plus mâle, la plus puissante, parce que la plus pénétrante, analyse en plein cœur humain, de ce pauvre Guy de Maupassant? L'amant peintre s'est emparé du gracieux soulier décolleté que sa blonde amie, jetée, joliment paresseuse, sur un divan, vient d'abandonner de son mignon pied nerveux.

— Où voulez-vous en venir?

— Vous souvenez-vous du passage qui suit?

— Oui; mais où voulez-vous en venir? Les chaussures de ce magasin ne sont pas seulement sans pied à l'heure qu'il est, elles n'en ont jamais moulé, elles n'ont jamais, par ce fait, reçu d'empreinte féminine quelconque; ce sont des épreuves avant... le pied.

— Leur valeur idéale, leur portée, en tant que généralisation, n'en est, peut-être, que plus grande. Elles sont des types, quelque chose comme ces formes génératrices, antérieures et supérieures, préexistantes, principes éternels de toutes les réalisations particulières, qui forment la base des doctrines platoniciennes...

— Pardon, il s'agit de bottines de chez Ferry et non de votre Platon, auquel je n'entends rien. D'ailleurs, de son temps, on ne portait pas de bottines...

Soulier de femme du XVIe siècle (France).

— Soit! Je voulais simplement dire que si ces chaussures n'ont pas été habitées... *vécues*, modelées, elles ont, du moins, été souhaitées, rêvées en idée, en aspiration, en désirs confus. Le fabricant n'a poursuivi qu'un but en les confectionnant : répondre le mieux possible à l'orientation de cette *envie,* mal débrouillée, sans doute, mais pourtant parfaitement arrêtée au fond, que nous appellerons, si vous le permettez, faute de meilleur terme, le goût féminin... de l'heure présente : car pour les choses de goût féminin, l'heure présente est tout. C'est ici le cas ou jamais de placer l'amusante cascade philosophique de Dumas père : *Tout passe, tout lasse, tout casse.* Ajoutons cependant, pour être complet, que tout se raccommode, tout revient, tout se *renouvelle,* en fait de modes. Ce qui, en passant — comme le reste — prouve qu'il y a des lois esthétiques supérieures dominant l'apparence momentanée du goût.

— En somme, mon ami, tout ce que vous me racontez là est fort ennuyeux. Si ces souliers et ces bottines, d'une suprême élégance, d'un art achevé, ne vous inspirent pas autre chose!...

Soulier de Catherine de Médicis (France, XVIe siècle).
(Musée de Cluny.)

— Que voulez-vous que ce spectacle raffiné, délicat — je n'hésite pas à le reconnaître — me dise de plus que ce que je viens d'exprimer en débordant d'enthousiasme?

— Qu'il vous dise, ou plutôt vous fasse dire des choses délicates, raffinées comme lui, des choses en rapport avec lui. Vos pédantesques phrases de tout à l'heure me faisaient l'effet d'un pied trop fort — d'un pied plat de cuistre — se piquant d'entrer dans ces minuscules chaussures, et en forçant odieusement le cuir. Elles faisaient apparaître des bosses déplorables et déformantes, des renflements de durillons, des déviements de membres goutteux, procuraient une exécrable apparence de machine orthopédique à ces revêtements naturels, dirait-on, logiques comme une conséquence et une conclusion, — votre pédantisme va me gagner! — de pieds de Cendrillon, de fées ou de déesses. Mon ami, la première qualité de ces souliers nerveusement assurés sur leur fin talon et leur non moins fine semelle, de ces bottines d'une richesse si sobre, c'est le tact. Tout cela répète à l'envi et

Chaussure Richelieu à talon Louis XV.
Fabrication moderne.

à sa façon : « Glissez, mortels, n'appuyez pas. » Ces chaussures sont, avant tout, parisiennes. Vous n'ignorez pas la parisienne définition qui a été donnée de la Parisienne : « Elle ne mange pas, elle grignotte; elle ne parle pas, elle jabotte; elle ne marche pas, elle trotte. » Elle trottine, elle trottinette, eût peut-être encore mieux valu, eût été plus exact, d'un rendu de mot en quelque sorte mieux calqué sur l'allure. Vous voyez quel bel effet risquent de faire ces souliers de souris, ces bottines à toc-toc bavard, *jaboteur* du talon, embouées dans vos phrases à n'en plus finir. C'est à peine si une solide botte d'égoutier parviendrait à en sortir. Il y avait de quoi mettre toutes ces *chaussurettes* en fuite rien que dans votre entrée en matière. Et ce qui suivait, d'un pas non moins lourd, n'était guère capable de les rattraper.

Soulier en peau blanche à patin.
(Italie, XVIIe siècle.)

— Vous avez cent fois raison, chère Madame, et vous venez de me démontrer fort gentiment que je ne suis qu'un sot.

Soulier Charles IX a deux barettes.
(Fabrication moderne.)

— Telle n'était pas mon intention...

— Ce n'en est que plus grave pour moi, car, alors, c'est ma sottise elle-même qui s'est montrée au grand jour, par la force des choses, en dépit de votre indulgente bienveillance.

— Comme vous vous exaltez! comme vous vous emballez!... Toujours votre maladie de psychologie et de généralisation à propos de tout et de rien!... à propos de bottes!... de bottines serait plus juste!

— Revenons-y, voulez-vous, à ces bottines. Vous êtes si délicieusement ferrée sur ce sujet... Vous en parlez avec une si charmante compétence...

— Arrêtez, mon ami! Il n'y a pas ici de *sujet!* Le mot est trop gros et trop ambitieux pour la chose. S'il y a *objet,* c'est tout le bout du monde, et *objet* dans le sens le moins profond, le plus bibelotier du terme... De plus, cela n'admet pas que l'on soit *ferrée.* On ne ferre que les souliers d'Auvergnats! Enfin, je n'ai pas parlé chaussure féminine, j'ai laissé bottines et souliers parler eux-mêmes, trouvant qu'ils s'acquittent à souhait de la besogne. Tout art, quel qu'il soit — beaux-arts ou arts décoratifs, arts industriels, — tout art n'est, en définitive, qu'une langue, une langue chargée de traduire une manière de voir, et de sentir, d'exprimer, de manifester un idéal ou de manifester une idéalisation à un degré quelconque. C'est une forme de langage puisant ses éléments dans le langage des formes.

Soulier de femme au XVIIIe siècle.
(France.)

— Je vous y prends! A votre tour, vous le prenez sur un ton doctoral, vous professez!

— Parce que rien ne s'attrape si promptement qu'un défaut, ne se prend si vite qu'une mauvaise habitude; ce qui revient à dire que c'est, comme toujours, de votre faute!... Ceci constaté et excusé tant bien que mal, je veux conformer dorénavant un peu mieux ma conduite à mes principes. La parole est aux bataillons de chaussures alignés sous nos yeux. Si ça peut vous faire quelque plaisir — comme, d'un autre côté, cet exercice ne saurait qu'en procurer, et du plus captivant! à une femme, — nous allons en passer la revue de compagnie.

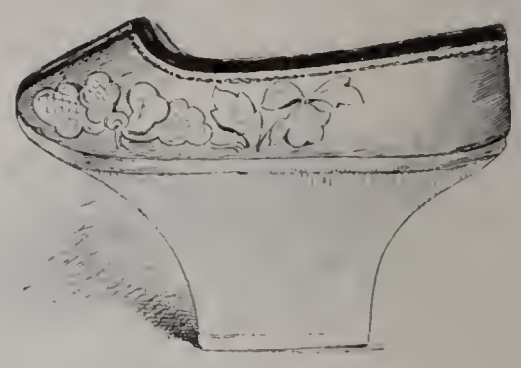
Soulier de femme Louis XVIII (France).

— Avec enthousiasme... Mais à condition que, nouveau Napoléon, vous questionnerez les soldats, à la *petit caporal*.

— Soit.

— Et que vous me rapporterez leurs réponses, en ayant soin de les mettre à ma portée. Les sens grossiers d'un être masculin...

— Entendu!... La revue commence. Voici tout d'abord — car elle a tous les droits à venir en tête, à arrêter et à retenir un certain temps notre attention — voici tout d'abord la bottine à boutons. La bottine, c'est, en somme, l'alpha et l'oméga, le type et le principe de la chaussure du XIXe siècle. Elle est fille logique, expressivement logique, — par là, artistique, de ce siècle, si peu en rapport avec ses prédécesseurs, qui est le nôtre. La bottine est une des preuves les plus frappantes de la transformation sociale amenée par la Révolution. Écoutez ce que nous dit cette paire-ci : « Je réponds à des besoins, des habitudes, des mœurs, des conditions sociales que mes lignes, ma *forme*, mon mode de fabrication, et aussi mon galbe, ma silhouette générale affirment nettement. Je suis la manifestation industriellement décorative d'un milieu spécial, d'une manière d'être particulière, d'un état social. Au fond, je date de la prise de la Bastille. Avant, comme le tiers-état, je n'étais rien; à présent, comme lui, avec lui, par lui, je suis tout. Les autres modes de chaussures féminines sont de simples réminiscences, des caprices archéologiques, du costumage impliquant un certain manque d'originalité qui se retrouve, à notre époque, dans la plupart de nos arts. Elles ont la valeur artistique d'un mobilier Moyen Age, Renaissance, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Empire, ces chaussures mes voisines... Je



Soulier de femme chinois.

Soulier de femme chinois.

ferais mieux de souligner : ces *bibelots;* car moi seule ai la portée d'une chaussure véritablement utilisable, bien réelle, de mon temps. Mettons que ce soient *des chaussures;* mais, moi, je suis *la chaussure.*

Seule je réponds complètement aux nécessités de la marche, dans un siècle de progrès où tout marche. Les souliers décolletés voisins ne sont que des amusettes. Ils encadrent artificiellement, plus ou moins historiquement, un pied; mais ils ne le chaussent pas au sens pratique, partant, entier du mot. On rétrograde au lieu d'avancer, avec de pareils spécimens de fantaisie d'une période disparue.

Patin de l'Inde en bois peint.

Le champignon est surmonté d'un bouti à six lobes en ivoire teint en rouge il s'ouvre sous la pression du pied et imite la fleur du lotus.

— Permettez!... Ces bottines parlent d'or; mais leur érudition me semble légèrement en défaut. Leur éloquence leur a fait perdre pied... et perdre de vue ceux des siècles précédant le nôtre. Voilà ce que c'est que de marcher la tête dans la nue. La corporation des cordonniers-bottiers fabriquait: « souliers, bottes et *bottines*, etc. » Les bottines n'ont donc rien à voir avec la Révolution et existaient avant comme après.

Sandale de l'Inde.

— C'est sur ce point que vous vous trompez. Votre érudition incontestable fait tort — ainsi qu'il arrive quelquefois — à votre clairvoyance. Les bottines (je reprends leur très caractéristique comparaison) doivent exactement à la Révolution ce que lui doit le tiers-état. Elles existaient avant au même titre que lui, c'est-à-dire dans l'œuf. Quatre-vingt-neuf a brisé la coquille. Ce n'est qu'à partir de ce moment historique que la bottine est née à la vie civile, est *devenue sociale*, aurait écrit Philarète Chasles, avec cette intensité sobre de rendu, cette vigueur nette et rapide qui me font dévorer les critiques — retrouvées dans la bibliothèque paternelle — de cet homme qu'on est assez maladroit pour ne plus guère lire aujourd'hui. Jadis la bottine n'était qu'un diminutif de botte, que cette botte réduite à sa plus simple expression, féminisée par-ci, recoupée par-là : une sorte de produit hybride, simple velléité de bottine, de la bottine triomphante, pour longtemps, peut-être pour toujours victorieuse, qui règne et gouverne à l'heure actuelle. Rendons donc la parole à cette dernière,

Babouche en peau blanche (Tlemcen).

car vous voyez qu'elle ne s'en servait pas trop mal, qu'elle savait parfaitement ce qu'elle disait, pourquoi elle le disait.

— Sauf un point, une petite réserve d'archéologue, j'y consens. Je me rappelle très bien cette définition lue par moi dans un livre d'arts et métiers du XVIIIe siècle : « Les bottines diffèrent des bottes fortes et des bottes molles, en ce que la tige et la genouillère sont fendues au long par le côté et se rejoignent par des boucles ou des boutons, en sorte qu'elles suivent précisément le moule de la jambe, et le soulier n'y est pas attaché. »

— Ces soi-disant bottines me font l'effet d'avoir bien peu de choses à faire pour devenir des guêtres.

— C'est possible, mais cousez ces débuts de guêtres aux souliers.

— Ce serait absolument contraire à la lettre du document que vous venez de citer : « ... et le soulier n'y est pas attaché ».

— Vous avez raison. Mais le boutonnement ou l'agrafage sur le côté... ?

— Pas de la partie *soulier*. De la partie guêtre.

— Oui; mais l'ensemble...

— Mais il n'y en a pas... d'ensemble ! C'est précis : « Le soulier n'y est pas attaché. » Donc il y a *soulier* — en toutes lettres — soulier, pas autre chose, un *x* mal défini.

— Cousez les deux pièces en pensée...

— L'émancipation de la bottine sera accomplie, son quatre-vingt-neuf aura sonné, je vous l'ai déjà dit, ou plutôt, notre paire de bottines s'est plu à le constater elle-même. Laissez-la donc continuer.

« En qualité de filles d'un siècle de démocratie, nous sommes une réforme utilitaire. Nous sommes, par rapport au soulier décolleté, quelque chose d'analogue à ce qu'est le pantalon à la culotte, en ce qui concerne le sexe masculin. C'est le bas qui a payé les frais de la guerre; le bas, toujours salissant, peu fait pour les courses de la rue, aristocrate prêt à appeler sans cesse à son secours le carosse ou la chaise à porteur. Nous, nous nous posons d'aplomb sur l'asphalte, nous garantissons la cheville des entorses, nous garantissons la jambe... »

— Tout cela est bel est bon ! mais êtes-vous aussi gracieuses, aussi mignonnement jolies ?

« Pas aussi, pas dans le même genre. Nous avons un autre charme, une autre élégance, un genre de beauté à nous. La bottine a son esthétique comme toutes les productions intelligentes, partant, artistes, de l'homme, frappées au coin de son désir, de son aspiration incompressible au mieux; en un mot, de cet idéal qui rend parfois la vie si amère, mais sans lequel le monde entier n'aurait plus qu'à mourir d'écœurement.

» La bottine n'a guère à sa disposition que deux éléments de beauté et de séduction : la distinction de sa coupe et la qualité de son ou de ses cuirs. Mais ces deux éléments contiennent tout ce qui constitue l'œuvre d'art : la forme et la couleur ou, plus techniquement, ce que les peintres et les sculpteurs appellent la *qualité de la matière*. Et l'artiste en bottines ne procède pas autrement, pour réaliser son type rêvé que ne le font ce peintre ou ce sculpteur : il simplifie, généralise, abstrait.

» Que de fois, durant ma confection, ai-je entendu le directeur d'ateliers répéter : « Un peu plus de vie à votre coupe. Il faut chercher la vie dans l'heureuse souplesse

» des lignes. Il faut que l'on puisse lire dans ces lignes comme dans celles de la main! » La cheville doit mouler ou supposer la finesse d'attache. L'aristocratie de la chaussure » réside là et au cou-de-pied. Une bottine se cambre comme une taille, tout aussi » expressivement. Quant au modelé des côtés et de l'extrémité ça ne s'explique pas. » Un bout de bottine se traite d'inspi- » ration. Ça dit tout ou ça ne dit rien. » C'est la partie éminemment expres- » sive, bavarde même, pourrait-on dire. » C'est aussi celle qui change le plus, » selon les modes et selon les pieds. » Les changements du talon lui- » même n'ont pour but que de favoriser » cette suprême manifestation de notre art. Il n'est, en somme, qu'un support... un » perchoir, si l'on veut. Mais l'oiseau... je veux dire le pied, ne fait que se balancer » là ou s'élancer de là. Le pied! c'est le sonnet qui vaut un long poème!... Voyez- » vous, Mesdemoiselles, voyez-vous, Messieurs, je ne taille jamais une paire de bottines » sans songer à la ligne de beauté du peintre anglais Hogarth pour l'idée générale; » sans m'inspirer religieusement du pied particulier de la cliente pour les particularités, » les recherches de détails, la diversité dans l'unité. Que de choses dans une simple » bottine... surtout dans une bottine noble justement par sa simplicité hautaine, » dédaigneuse, souveraine, faisant songer à la tige royalement élancée d'un lys! » — Ah! Messieurs! on devient cordonnier — le cordonnier, le fabricant de souliers » se sauve par la fantaisie habile du découpement, l'imprévu du décor! — mais on » naît *bottinier!* »

Chaussure copte byzantine trouvée à Ackmim (Egypte). (Musée de Cluny.)

— Chère Madame, votre bottine parle à merveille; mais elle tire un peu trop à elle la couverture. C'est le refrain du : « Prenez mon ours » avec toutes sortes de variations exécutées par un pianiste de *haute école.* La bottine est sociale, XIXe siècle, fin de XIXe siècle même, c'est entendu! mais ce n'est pas un motif suffisant pour reléguer le soulier au musée de Cluny — collection Jacquemart. — Nos mères n'avaient pas attendu la bottine pour marcher à leur avantage. Elles avaient la légitime prétention de se trousser mieux que qui que ce fût dans l'univers, nos mères parisiennes surtout. Et leur réputation sur ce point est, en effet, universelle. Les rues de jadis ne ressemblaient guère à ce que les ont faites les Haussmanns de ces derniers trente ans; de gros pavés inégaux, le ruisseau au beau milieu de la rue, des bornes, de distance en distance, chargées de remédier tant bien que mal aux dangers enfantés par l'absence de trottoirs. Il s'agissait de se garer des éclaboussures, de sauter de place sèche en place sèche à travers les flaques; enfin, de franchir le fameux ruisseau, fort gros et fort sale les jours de pluie. Le passeur galant et vigoureux que nous présente l'estampe de Vernet n'est pas toujours là à propos, avec sa planche

Soulier de femme indien.

oblique, montée sur roues à un de ses bouts et formant pont. Il faut se trousser. Le soulier à l'esclavage, à rubans coupant le bas blanc de ses losanges, a bien son mérite dans de telles circonstances. C'était l'avis de nos pères, et je me range à leur opinion en ceci.

— Mais puisque nous n'avons plus ni le pavé, ni le ruisseau central...

— Bah! une femme qui a une jolie jambe ne manque jamais d'occasion de se retrousser!... Quand ce ne serait que pour notre plaisir... mais ce n'est pas à ceci que j'en veux venir. Je veux constater que le passé n'est jamais mort, et qu'il y a hérédité pour le costume des individus comme pour ces individus propres. Il n'est donc que juste de faire sa part à ce passé dans nos modes. Nous ne datons pas précisément du jour de notre naissance, mais de tel ou tel ancêtre que nous reproduisons à telle ou telle puissance ainsi qu'à telle ou telle génération. Et comme ce passé se présente à mon esprit sous la forme d'une citation, vous me permettrez de lui donner place ici. Je l'emprunte à un savant compilateur du dernier siècle, à M. l'abbé Jaubert, de l'*Académie Royale des Sciences de Bordeaux*. Voilà l'opinion du bonhomme, touchant la chaussure:

« La chaussure, qui est la partie de l'habillement qui couvre le pied, a beaucoup varié, soit pour la forme, soit pour la matière qu'on a employée à cet usage. Les Égyptiens ont eu des chaussures de papyrus; les Espagnols de genêt tissu; les Indiens, les Chinois, et d'autres peuples, de jonc, de foie, de lin, de bois, d'écorce d'arbre; de fer, d'airain, d'or et d'argent: le luxe les a quelquefois couvertes de pierreries. Les Grecs et les Romains avaient des chaussures de cuir: nous faisons usage de la même matière, et nous employons aussi pour la chaussure des femmes diverses sortes d'étoffes. Au lieu de suivre la nature, nous nous en sommes écartés: les divers mouvements des os du pied, qui donnent tant de facilité pour la marche, et que l'on voit très libres dans l'état naturel, se perdent d'ordinaire par la mauvaise manière de chausser les pieds. La chaussure haute des femmes change tout à fait la conformation naturelle des os, rend leurs pieds cambrés, voûtés et incapables de s'aplatir: elle leur ôte la facilité de la marche; elles ont de la peine à marcher longtemps, même par un chemin uni, surtout à marcher vite, étant obligées alors de se balancer à peu près comme les canards, ou de tenir les genoux plus ou moins pliés et soulevés pour ne pas heurter des talons de leur chaussure contre terre.

» Les souliers trop étroits ou trop courts, chaussure si fort à la mode chez les femmes, les blessant souvent, il arrive que, pour modérer la douleur, elles se jettent les unes en avant et les autres en arrière; les unes sur un côté, les autres sur l'autre; ce qui non seulement préjudicie à leur taille et à la grâce de leur démarche, mais leur cause des cors qui ne guérissent jamais. Comme leurs souliers diffèrent essentiellement de ceux des hommes, en ce que les empeignes et les quartiers sont taillés différemment, que le cou-de-pied est toujours plus élevé; que les secondes semelles sont de cuir de vache, les empeignes et les quartiers de peau de mouton sur laquelle on colle une étoffe; que le talon est d'une façon différente de celui des souliers d'hommes, elles ont des cordonniers qui ne travaillent que pour elles. Leur façon de procéder est à peu près la même que celle des cordonniers pour hommes, excepté que lorsqu'ils sont au tournant du talon, ils quittent leur façon ordinaire de coudre pour se servir *du point à l'anglaise* qui se fait en perçant avec l'alène le *passe-talon,* ou peau qui enveloppe le talon, à une distance un peu moindre qu'à l'ordinaire, et en tenant les points un peu plus courts.

» On fait aussi des *claques* pour les femmes, qui sont comme celles qu'on fait pour les hommes, des doubles souliers imparfaits dans lesquels on fait entrer le vrai soulier pour le conserver et tenir le pied plus chaudement.

» Afin qu'elles soient bien faites, le soulier devient la forme sur laquelle on les construit.

» Ces claques s'attachent sur le cou-de-pied avec des boucles ou des rubans. Il y a encore une autre espèce de claque qu'on nomme *chaussons*, qui ressemblent à une petite pantoufle; ils se mettent facilement, ne couvrent que le bout du pied, garantissent l'étoffe de l'empeigne de la pluie ou de la boue, et tiennent presque aussi chaud que les autres. »

— Votre abbé ès art industriel entendait suffisamment son métier. La citation que vous empruntez à son érudition n'est pas plus mauvaise qu'une autre. Elle a de l'agrément, comme on eût dit à l'époque où ces lignes ont vu le jour. Ce que je conçois moins, c'est ce que vous désirez en conclure.

— Qu'un fabricant de chaussures qui a *du métier* de même que mon abbé, vous fera mettre, quand il lui plaira, les souliers, escarpins, mules, babouches, sandales, etc., de tous les temps et de toutes les contrées, aussi, peut-être plus facilement que le dit abbé vous en a fait avaler sans révolte la description par mon intermédiaire. Je conclus aussi qu'à une époque peu inventive — telle que la nôtre — et forcément éclectique, pour se tirer d'affaire, il ne faut rejeter aucune manifestation de goût sans de puissantes raisons. Une des plus jolies chroniques parisiennes du vicomte de Launay, de l'exquise Mme de Girardin — je puis bien ramener de son gracieux passé Mme de Girardin, puisque vous avez été puiser Philarète Chasles dans ce même passé, — une des plus spirituelles chroniques de l'auteur de *La joie fait peur* constate que dame Nature n'est pas si ordonnée qu'on le suppose généralement, et que, particulièrement en ce qui concerne notre espèce, elle est sujette à des méprises, à des confusions de moules capables de produire les conséquences les plus *inconséquentes*. C'est ainsi qu'elle enjuponne, par droit de naissance féminine, une créature dont l'essence eût été de devenir capitaine de dragons; qu'elle oblige au rôle de jeune demoiselle une organisation où circulent les énergies et les tendances spéciales d'un mousquetaire, etc. Le thème est inépuisable, vous en avez eu cent fois la preuve sous les yeux aussi bien que moi. Que de mères ont à répéter constamment de leurs filles :

Chaussure en forme d'oiseau (Tonkin).

— C'est un vrai garçon! Madame, un vrai garçon!

— Bref?

— Bref! je crois que la toilette a mission de répondre à de semblables manières d'être et de les placer dans le cadre qui leur convient. Pour me borner à la chaussure, n'est-il pas naturel qu'un *mousquetaire* de tempérament ait le soulier de sa vocation à défaut du rôle social impossible? Accordons donc cette chaussure mousquetaire à ces pieds-là. Ils ne marcheront jamais aussi bien dans d'autres. Ainsi que l'a écrit le fabuliste :

Ne forçons point notre talent, nous ne ferions rien avec grâce.

Combien cette maxime toujours vraie l'est encore plus lorsqu'il s'agit de ce qui est la grâce elle-même!... Vous autres, Mesdames, et vous autres dans vos rapports avec cette émanation de vous-mêmes qui est : la toilette, *votre toilette*. « A chacun selon ses besoins, » disent les socialistes. En art, cela se traduit par la formule esthétique définissant le beau : « Le rapport de la forme à la fonction. » Elle est de Proudhon, d'un logicien par excellence.

— Bref?

— Bref! — vous avez raison — bref! les souliers Richelieu, Ninon, Molière, Louis XV... tout ce que vous voudrez sont parfaitement de saison à l'heure qu'il est. C'est une question de pieds, voilà tout! Et c'est pourquoi on a bien fait d'exposer derrière la glace de ce magasin des spécimens de tous ces genres. La collection Jacquemart s'y trouverait elle-même représentée entièrement que je ne verrais rien là d'extraordinaire. Je dirai seulement aux acheteuses amies : Surveillez attentivement votre choix; examinez-vous avec soin avant d'examiner souliers, pantoufles ou bottines. Savez-vous ce qu'il faudrait écrire au-dessus de la boutique? Ce que l'on lisait au fronton du temple de Delphes, le dernier mot de la sagesse antique : CONNAIS-TOI TOI-MÊME.

— Quelque chose comme la chaussure philosophique?

— Si cela vous convient! vous avez bien fait la bottine *sociale*. Quoi qu'il en soit, je n'ai pas plus à m'étonner de voir une femme chaussée historiquement ou géographiquement, qu'à la regarder évoluer dans sa salle à manger Renaissance, son grand salon Louis XIV, son boudoir Marie-Antoinette, son hall oriental, sa salle de bains arabe, son cabinet de toilette japonais, etc. Mais pourquoi me borner au milieu, au style des appartements! Cette femme elle-même ne se promène-t-elle pas à travers l'espace et le temps par le seul fait de ses costumes — costume est le terme exact, — robe de chambre indoue, ou intérieur Watteau, toilette Directoire avec autant d'*et cætera* qu'il vous plaira! La chaussure ne doit pas apporter une dissonance dans le concert harmonique qui constitue toute toilette digne de ce nom.

— En somme, selon vous, le caractère particulier de notre temps est de n'en avoir aucun.

— A peu de chose près, oui. Nous représentons l'avènement de l'esprit critique. Un tel esprit n'invente guère que dans le domaine des sciences... et de la critique. Il est des périodes durant lesquelles l'humanité se borne à dresser son inventaire. Si nous n'inventons guère plus, nous inventorions du moins avec un certain succès. Ce qui revient à dire qu'il ne s'agit pas d'un testament, d'un bonsoir définitif de race vieillie; que tant de symptômes prouvent que nous chauffons pour un nouveau, un prochain départ. En attendant, contentons-nous d'innover rétrospectivement, de donner une empreinte originale à la tradition, d'approprier l'idéal d'hier aux nécessités d'aujourd'hui; démarquons avec adresse et talent, recréons intelligemment, puisque nous sommes des esprits critiques. Produisons de seconde main et tâchons d'être nous, tout en demeurant les descendants et les écoliers de nos ancêtres. L'avenir dira peut-être que, quoique les copiant, nous ne leur ressemblions guère. Notre originalité relative de derniers venus sera plus visible à distance, avec le recul voulu. Je n'en admets pas moins, avec vous, que la bottine est le genre de chaussure qui porte le mieux la date du temps auquel nous appartenons.

— Ce n'est pas malheureux !

— Cependant...

— Allez-vous me jouer *Les Faux Bonshommes ?*

— Non. Je ne cherche pas à rattraper ma concession. J'entends simplement la circonscrire. Cependant, la bottine elle-même marche plus dans les souliers du passé que vous ne paraissez le croire. Elle marche d'abord sur les talons Molière ou Louis XV.

— On est en train de les couper. Les demi-talons tiennent la corde.

— On les coupe, donc ils existaient, C. Q. F. D... D'autre part, les bouts pointus des dites bottines me font assez l'effet de réduction des fameux bouts dits à la poulaine...

— On est aussi en train de les arrondir. On tend vers les bouts carrés.

Soulier de bal moderne.

— Que la Renaissance a connus avant nous.

— Rien de nouveau sous le soleil.

— Talons bas, bouts aisés : allons! tant mieux ! On est dans la voie de l'hygiène. On évitera non seulement les durillons signalés par l'abbé Jaubert, mais, ce qui est autrement important, de terribles maladies dont les personnes de votre sexe sont chaque jour victimes. « Les corsets et les hauts talons, me disait un maître de la science, doublé d'un de nos plus habiles praticiens, les corsets et les hauts talons ont causé plus de fausses couches et tué ou estropié plus de jeunes femmes que tous les autres agents de destruction réunis. Aux yeux du médecin, de l'observateur attentif, il y a là deux formes de suicide bien caractérisées. » Et le mondain spirituellement sceptique qu'il y avait en lui lui faisait ajouter : « Si les femmes savaient ce que leurs maudits talons — que j'appellerai volontiers « de torture » — font de leurs mollets, qui, ne répondant plus à une loi de la station humaine, à une équilibration musculaire, remontent, disparaissent, ne laissant derrière eux que des jambes de coq!... cela leur donnerait peut-être à réfléchir!... Mais non! la mode aura toujours le dernier mot! On ne discute ni ne raisonne avec elle. Une femme n'écoute rien sur ce terrain. Elle meurt à son poste de combat, mais ne se rend pas! » Le médecin reprit le dessus pour la conclusion : « Et nous autres, docteurs, savons s'il en meurt de ce chef! » Je ne manquerai pas de rapporter à mon savant ami ce que vous venez de m'apprendre sur la réduction des talons à des proportions admissibles. Mais j'ai la certitude qu'il me répondra « que c'est trop beau, que ça ne saurait durer ».

Snow-Took, chaussure pour la neige.
Chaussure franco-américaine moderne.

— Il peut bien être certain que nous n'accepterons jamais, même sur l'opinion de la Faculté, de marcher en canard, en oie grasse, comme les Allemandes, ou de naviguer à la façon d'un grand mât planté sur une paire de bateaux, ainsi que les Anglaises.

Plutôt s'estropier à la manière des Chinoises, afin d'avoir l'air « d'un roseau agité par le vent » ! Nous diminuerons nos talons jusqu'au point où ça cessera de faire bien. Ne comptez pas sur un quart de millimètre de plus !

— Chère Madame, je n'avais aucune illusion à cet égard. Vous consentez à diminuer quelque chose, c'est déjà beaucoup. Je suis heureux de penser que mes contemporaines vont enfin cesser un certain temps de percher. Autant de pris ! Ça durera ce que ça durera ! car voici une foule de souliers, réservant la question haut talon, qui ne me promettent rien de bon pour l'avenir. Tout ce régiment me fait l'effet de tendre plus que jamais à marcher sur ses pointes... Que dites-vous de ces souliers découverts, à nœuds, en satin ou en chevreau glacé ?... et de ceux-ci brodés de jais ?... et de ces souliers phoque-havane ?... et de ceux-ci, dits Charles IX, cuir jaune ou veau vernis ?...

Bottines à boutons; fabrication moderne.

et de ces Richelieu veau mégis ou coutil ?... et de ces fiers d'Artagnan ?... et de cette paire sans couture, à trois barettes ?...

Aimez-vous les talons ? On en a mis partout.
Ah ! que les hauts talons sont donc de notre goût !

Ils protestent en bataillons serrés contre le tranchet de Damoclès dont vous m'annoncez les prochains demi-ravages. Jamais on ne parviendra à entamer un tel bataillon carré. Comme les héros homériques, ou comme le troisième Horace des Romains, s'ils cèdent quelques secondes le terrain, ce ne peut être que par tactique : pour revenir plus forts et plus agiles au combat... Tenez ! la bottine, la moderne, la *sociale* bottine s'apprête à passer à l'ennemi ! Regardez, chère Madame ! Elle se mousquetérise ! elle met flamberge au vent contre l'utilitarisme que l'on croyait son père ! elle prend des airs bretteurs, un ton cavalier ! Elle se décollète et, en même temps, se fait garçonnière. Plus que trois boutons : juste de quoi atteindre la cheville avec crânerie. La bottine se meurt... la bottine s'éclipse ! Ce n'est pas le talon qu'elle coupe ! c'est sa tige qu'elle esquive ! En sa personne, la Révolution, Quatre-vingt-neuf, la prise

de la Bastille s'inclinent devant le héros de Dumas père. D'Artagnan *for ever!* Les trois mousquetaires ont nom *légion* en cordonnerie. L'avenir, que Victor Hugo a dit n'être à personne, l'avenir est à eux!

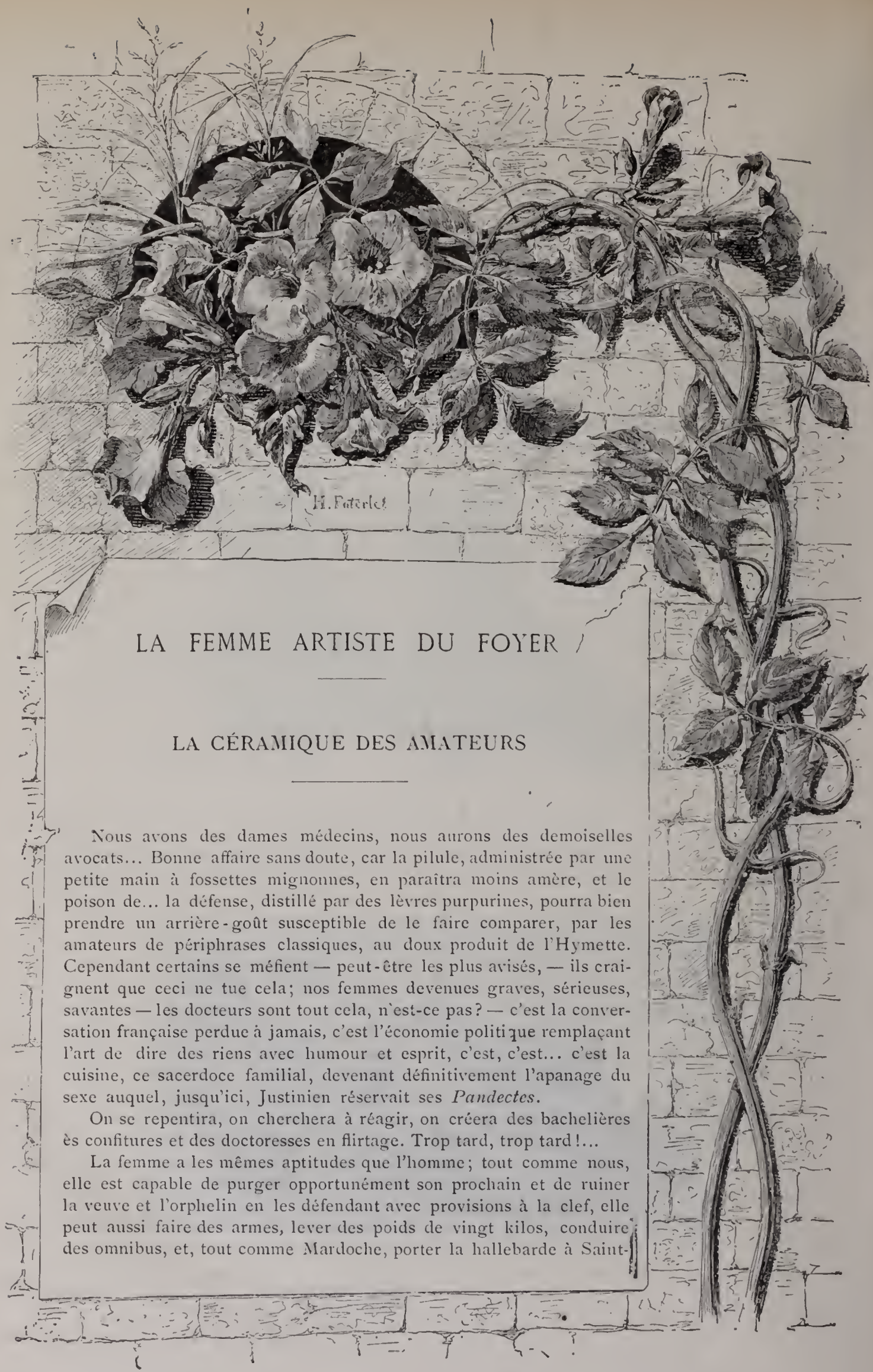
« L'avenir! l'avenir! chimère! » La bottine vise à se faire botte. Nous sommes appelés à lui voir des éperons. Les sexes se confondent chez les peuples arrivés au maximum de leur civilisation. Nos modes font la preuve de cette loi constante de l'évolution humaine. Que nous sommes loin de la pantoufle de Cendrillon ou des bagues aux doigts des pieds nus des femmes de Syrie et de Perse!

— Nous sommes encore plus loin des sauvagesses animalisées, dont ces dernières ne sont qu'une branche, qu'un rameau affiné.

— Oh! chère Madame, la science....

— Nous ne parlons pas science, mais art. Vous pouvez donc vous éviter l'impertinente théorie évolutionniste qui vous brûle le bout de la langue. Je suis prête à admettre que les hommes descendent des plus affreux anthropoïdes que votre science voudra, mais à la condition que nous autres femmes n'en descendrons pas. Les femmes n'entendent pas descendre, mais monter. Par quel chemin?... cela ne les regarde pas! C'est à l'Art à le trouver et à l'entretenir. C'est lui qui en est le cantonnier. L'Art confine à l'artificiel. Est-ce notre faute? Pourquoi le réel est-il si plat! et l'utile à sa suite! La pantoufle de Cendrillon n'était pas bonne pour la course, puisque sa maîtresse l'a perdue en se sauvant. Et c'est justement pour cela que le Prince Charmant du conte l'a trouvée... pour cela qu'il s'en est épris... pour cela qu'il a cherché et aimé la petite favorite de la malicieuse fée. Toutes tant que nous sommes nous cherchons à perdre notre pantoufle... Au revoir, mon ami.

RIOUX DE MAILLOU.



LA FEMME ARTISTE DU FOYER

LA CÉRAMIQUE DES AMATEURS

Nous avons des dames médecins, nous aurons des demoiselles avocats... Bonne affaire sans doute, car la pilule, administrée par une petite main à fossettes mignonnes, en paraîtra moins amère, et le poison de... la défense, distillé par des lèvres purpurines, pourra bien prendre un arrière-goût susceptible de le faire comparer, par les amateurs de périphrases classiques, au doux produit de l'Hymette. Cependant certains se méfient — peut-être les plus avisés, — ils craignent que ceci ne tue cela; nos femmes devenues graves, sérieuses, savantes — les docteurs sont tout cela, n'est-ce pas? — c'est la conversation française perdue à jamais, c'est l'économie politique remplaçant l'art de dire des riens avec humour et esprit, c'est, c'est... c'est la cuisine, ce sacerdoce familial, devenant définitivement l'apanage du sexe auquel, jusqu'ici, Justinien réservait ses *Pandectes*.

On se repentira, on cherchera à réagir, on créera des bachelières ès confitures et des doctoresses en flirtage. Trop tard, trop tard!...

La femme a les mêmes aptitudes que l'homme; tout comme nous, elle est capable de purger opportunément son prochain et de ruiner la veuve et l'orphelin en les défendant avec provisions à la clef, elle peut aussi faire des armes, lever des poids de vingt kilos, conduire des omnibus, et, tout comme Mardoche, porter la hallebarde à Saint-

Eustache, mais l'équité sociale, le développement progressif de l'humanité exigent-ils que la femme fasse tout cela sous le prétexte qu'elle le peut faire? La chose ne me paraît pas certaine, et il me semble que l'équité sociale ne se porterait pas plus mal si l'homme continuait à être chargé des besognes fortes et ennuyeuses, et la femme des occupations aimables où il faut du tact, de la délicatesse, de la grâce et... du cœur.

Mais il est un domaine qui appartient bien légitimement à la femme : c'est celui de l'art familier. La femme a toujours été et sera toujours l'artiste de la maison; c'est évidemment elle qui a imaginé de placer dans un vase de terre cette rose que les premiers jardiniers Aryas surent faire douces et penchées comme leurs amantes étaient déjà; naturellement, instinctivement, la femme sait marier les couleurs entre elles et créer ainsi des harmonies qui charment et font rêver... comme tout ce qui émane d'elle.

La tapisserie a toujours été à elle et elle est restée sienne, bien que nous lui ayons enlevé la tenture. Pénélope à Ithaque, la reine Mathilde à Bayeux, les demoiselles protégées par Mme de Maintenon à Saint-Cyr, ces tapissières historiques, devenues même légendaires, ces artistes que tout le monde connaît, dont le nom s'évoque si naturellement, viennent nous montrer que, de tout temps, la femme du monde, la grande dame, a su élever l'aiguille à la dignité que nous donnons au pinceau. Mais sans aller si loin, sans remonter si haut, il nous suffit de regarder autour de nous, de voir nos petites blondines de douze ans piquer gentiment leur canevas de laines aux tons variés, pour nous convaincre que la femme, harmoniste de tempérament, tapisse... de race, comme chasse le chien courant — sans comparaison comme disent nos paysans.

J'incline à penser que, aux époques préhistoriques, c'était la femme qui se chargeait de meubler de céramiques les sauvages abris où se réfugiaient les rudes chasseurs de l'ours des cavernes. La preuve, c'est que tous nos vases ont des formes de fleurs. Mais elle fut bientôt dépossédée de ce domaine, ou peut-être l'abandonna-t-elle de bonne heure. Barbouiller ses jolis doigts de glaise lui répugnait sans doute; toujours est-il que l'on ne remarque pas de femmes dans celles, assez nombreuses, des peintures des temples et des mastabas égyptiens où nous voyons les potiers de la vallée du Nil faire tout ce qui concerne leur état. Sur des vases grecs on rencontre bien quelques gracieuses femmes élégamment drapées peignant, en manière de distraction, un lecythos ou un canthare; mais ces représentations étant, en somme, fort rares, on en peut conclure que, aux belles époques de l'antiquité, la femme s'occupait fort peu de céramique. Il en fut probablement ainsi au moyen âge; il en fut ainsi pendant la période de la Renaissance et même jusqu'à nos jours. Cependant, lorsqu'il y a environ un demi-siècle, on commença à songer à la production à bon marché, des femmes furent introduites en grand nombre dans les ateliers de décorations qu'elles n'ont plus quittés; seulement, aujourd'hui, elles ne peignent plus, elles « décalquent », elles enluminent. Elles font fort bien un travail qui demande du soin et même de la délicatesse; mais, en réalité, si on les emploie, c'est parce que leur main-d'œuvre est à bas prix.

Lorsque, vers 1860, la céramique artistique ou pseudo-artistique devint l'objet d'un engouement général, on vit de nombreuses femmes artistes ou amateurs se livrer à la peinture sur faïence ou sur porcelaine; quelques-unes sont arrivées à une notoriété méritée. Celles-ci continuent la tradition de ces *décoratrices,* pardon du néologisme! qui, depuis le XVIIIe siècle, se sont succédé à Sèvres, où elles ont occupé des places honorables.

Il y eut de généreuses illusions; il y eut aussi, hélas! des déceptions amères. On crut que la céramique allait devenir la providence des demoiselles pauvres. Certaines de celles-ci se mirent courageusement au travail, mais leurs efforts, d'ailleurs mal dirigés, ne les conduisirent à rien. Aujourd'hui, les choses sont au point, et je n'étonnerai ni ne découragerai personne en disant que la peinture sur faïence, sur porcelaine, etc., n'offre des ressources pécuniaires sur lesquelles on puisse sérieusement compter qu'alors qu'elles sont pratiquées en atelier; en thèse générale, tout au moins, la peinture sur porcelaine et

sur faïence ne peuvent être que des arts d'agrément, pour employer une expression démodée, bien juste cependant.

Mais en suivant une bonne direction d'études, en donnant à leurs efforts un objectif à la fois raisonnable et élevé, les femmes amateurs peuvent espérer de produire des œuvres qui feront bonne figure dans la décoration de la maison ou sur la table de la famille. Si même elles ont une préparation suffisante, si elles ne reculent pas devant le temps perdu en longues courses, en heures d'attente devant les moufles ou les fours; si, en un mot, elles savent ce qu'il faut savoir et font, en temps, en travail, en argent aussi, les sacrifices nécessaires, il leur sera légitime d'espérer arriver à la création de pièces infiniment plus originales, infiniment plus artistiques que celles que nous offre généralement le commerce.

Peut-être que les quelques observations, indications et réflexions suivantes, présentées par un vieil amateur qui a beaucoup vu, beaucoup expérimenté, beaucoup songé, pourront présenter un certain intérêt aux lectrices de la *Revue des Arts décoratifs*. C'est sous le bénéfice de cette espérance que je vais entrer, maintenant, avec décision, dans le cœur même de mon sujet.

***

Je n'ai pas à m'occuper de la question de « métier », qui, tout justement, a été traitée ici avec beaucoup de compétence par un homme auquel rien de ce qui touche à la céramique n'est étranger [1]. Avec un pareil guide vous réussirez, pourvu que vous vous conformiez scrupuleusement à ses conseils, scrupuleusement... mais avec aisance, mais en bannissant la gêne. Il faut travailler sans trop d'inquiétude, il faut faire bien, mais faire bien aisément, naturellement... Lorsqu'elles commencent à danser, les petites filles regardent toujours leurs pieds, lesquels s'intimident, s'embrouillent et, finalement, vont tout de travers. Ces mignons petits pieds, trop impressionnables, trop nerveux lorsqu'ils se sentent observés, il faut qu'elles les oublient, nos aimables fillettes; mais, dès que l'appréhension de ne pas réussir est passée, et la danse devenue non une opération difficile mais un jeu, un plaisir, tout va bien; les petits pieds, pas intimidés, pas surveillés, orgueilleux de la confiance qu'on leur accorde, retrouvent toute leur agilité, toute leur grâce mutine; ils font merveille, et, libre de toute contrainte, le cher petit être blanc et rose nous ravit en se montrant naïvement, « jeunement » gracieux.

La morale de ceci, c'est que, lorsque vous vous installez au travail, il faut avoir quelque confiance en vous, en vous et en vos doigts que vous pouvez bien surveiller, mais d'un œil bienveillant; ces doigts doivent être familiarisés avec les outils qu'ils emploient, et ces outils, choisis par vous, il est nécessaire qu'ils vous inspirent confiance et estime, il est indispensable que vous compreniez bien la raison de certaines particularités qu'ils présentent. Avant l'adoption de l'outillage mécanique, les porcelainiers fabriquaient eux-mêmes leurs *estèques*, c'est-à-dire les petits calibres à l'aide desquels ils donnaient aux pièces qu'ils tournaient les dernières nuances, si l'on peut dire, de la forme. S'ils prenaient ainsi le soin de faire leurs outils, c'est afin que ceux-ci leur convinssent absolument, « qu'ils fussent bien à leur main ». Il ne peut s'agir pour vous de faire vous-mêmes vos pinceaux, mais choisissez-les avec le plus grand soin, de façon qu'entre eux et vos doigts, il n'y ait pas la plus légère incompatibilité d'humeur, passez-moi l'expression. Bien entendu, vous pourrez introduire quelques modifications dans le régime de vos outils, mais bien, bien discrètement. Ces outils, choisissez-les avec une attention raisonnée, habituez-vous à eux, telle est la meilleure voie à suivre.

Vous voici à l'ouvrage... Maintenant il s'agit d'avoir de la décision, de la décision et encore de la décision. Il est bon de commencer par les parties les plus faciles à exécuter, puis, lorsque vous possédez tous vos moyens, attaquez hardiment les traits difficiles, mais gardez pour la fin, pour le moment où un peu de fièvre vous sera venue, les morceaux où il

1. Voir *Revue des Arts décoratifs*, 3e année; cinq articles publiés par M. Edouard Garnier.

vous faudra faire montre de liberté, de verve et d'énergie, de « brio », comme disent les artistes.

De la décision... pour en avoir il faut, avant tout, bien savoir ce que l'on veut faire, bien voir où l'on veut aller :

Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement.

Une pratique excellente, même indispensable, c'est, avant de commencer la décoration d'une pièce, d'exécuter une maquette très consciencieusement étudiée ; il faut que tout y soit « trouvé », que rien ne soit laissé à la recherche, qu'il est de toute importance de ne pas confondre avec l'improvisation qui, au contraire, est exclusive de la recherche. Lorsque, de votre composition, vous aurez arrêté jusqu'au moindre détail, vous ferez peut-être bien de laisser reposer votre œuvre quelque temps, afin de ne montrer dans votre exécution céramique aucune fatigue, aucun ennui. D'ailleurs, lorsque l'œuvre est terminée, les artistes éprouvent à son endroit une sorte de dédain — l'observation, très juste, est de Théophile Gautier. — Il faut donc attendre d'être réconcilié et bien sincèrement avec votre maquette pour en faire la transposition.

Vous avez longuement regardé votre maquette, vous vous êtes dit un : « Tiens, ce n'est pas mal ! » bien convaincu. Le moment décisif est arrivé. Vous avez retrouvé toute la jeunesse de votre inspiration, et, la maquette sous les yeux pour vous renseigner, vous guidez, vous décorez votre plat, votre coupe ou votre vase, non comme si vous copiez un motif, mais comme si vous improvisiez. Bien entendu, il vous est permis d'introduire des changements à votre composition, mais encore une fois ce qu'il faut absolument vous interdire c'est toute recherche, tout « bredouillement », passez-moi le mot. En peinture céramique on ne rature pas, on brise.

***

La composition de la maquette doit être très méthodiquement conduite. Avant tout, il faut bien se rendre compte de ce que l'on peut faire et restreindre son ambition à ses forces. Sans doute il est beau de concevoir de vastes desseins, mais il est absurde de les mal exécuter. La difficulté de l'œuvre ne saurait être considérée comme une circonstance atténuante de l'avoir faite laide et difforme. « Ah ! si vous croyez qu'il est facile de faire une tragédie, » disait un auteur quelconque tourmenté par la critique. « Sans doute, lui fut-il répondu, mais il est si facile de n'en pas faire ! » Enfin, contrairement à ce que dit le poète, il n'y a aucune gloire à entreprendre ce à quoi on ne doit pas réussir.

Ceux des arts décoratifs où la couleur intervient présentent, eux surtout, cet avantage que l'ornementation peut y être simplifiée jusqu'aux dernières limites : des lignes concentriques, des grecques, des dents de loup sont des motifs dont l'exécution est à la portée des dessinateurs les plus novices ; et, cependant, à l'aide de ces éléments si simples, il est possible de produire des œuvres de la plus grande beauté et de la plus haute valeur. Il faut être de la plus crasse ignorance pour croire qu'il n'y a pas d'art dans un plat, par exemple, dont l'ornementation est constituée par une combinaison de lignes droites, courbes ou brisées ; l'harmonie de la coloration, la disposition des taches claires ou sombres, leur équilibre... c'est là où se trouve l'Art, et, on pourrait même dire qu'il ne se trouve que là, car, quelque attrayante que soit une composition destinée à l'art décoratif, il faut, et de toute nécessité, qu'elle offre d'heureuses harmonies dans ses tons, que ses parties obscures ou lumineuses se combinent entre elles en masses bien pondérées.

Mais, de même que l'on a naturellement l'oreille musicale, les personnes bien douées au point de vue artistique, ont l'œil naturellement harmoniste. A ces natures fort nombreuses parmi les femmes, et surtout les femmes de notre race et de notre civilisation affinées, il suffira d'un peu d'étude, d'un peu de sévérité envers elles-mêmes pour composer et

exécuter, sans grande science du dessin, d'irréprochables tapisseries, d'intéressantes céramiques conçues dans le système décoratif indiqué plus haut.

Je suis un humble fonctionnaire attaché depuis bien longtemps déjà au Musée céramique Adrien Dubouché; chaque année j'étudie avec intérêt l'exposition des élèves du cours d'application céramique à l'École des Arts décoratifs de Limoges; toujours l'ensemble est des plus satisfaisants, pas une note discordante, pas une faiblesse... et cependant, sur les crédences où elles se trouvent disposées, les pièces exécutées par les élèves les plus jeunes, les moins expérimentés, sont mêlées avec celles sorties des mains habiles des vétérans et des lauréats, et, encore une fois, nulle disparate! C'est que, dans la direction qui a été donnée à cette jeunesse par les professeurs, soit pour la composition des maquettes, soit pour l'exécution des pièces, il a été établi comme un principe inviolable que toutes les pièces, même celles produites par les commerçants, devaient être sinon irréprochables, du moins défendables, que l'on me passe le mot, au double point de vue de la technique et de l'art. Seulement on demande moins à qui sait moins!

Voilà un exemple dont devraient bien s'inspirer les amateurs; malheureusement moins ils savent et plus haut ils visent; certains vont même jusqu'à croire que la pratique de la céramique autorise toutes les négligences, toutes les incohérences, j'allais dire toutes les ignorances! Dieu merci, cette capitale erreur est déjà bien démodée, et ce n'est plus que dans les loges des portières les plus rétrogrades que, en guise d'excuse de l'incorrection que présente le décor d'une coupe perpétrée pour célébrer l'anniversaire de maman ou la fête de petit père, on entend arguer des insurmontables difficultés créées par les changements subis par les couleurs, des aléas de la cuisson, et cætera, et cætera.

Mais quelles que soient votre supériorité, votre science du dessin, vos connaissances en décoration, vous ferez sagement de vous interdire certains sujets qui ne vont point avec le genre décoratif que vous pratiquez; ne perdez pas de vue que le but à atteindre n'est pas de vous montrer dessinateur habile ou compositeur ingénieux. Vous avez, avant tout, à faire œuvre de céramiste. Les qualités qu'il vous faut chercher sont les qualités céramiques. Ce qu'il vous faut faire, c'est une œuvre céramique. On ne vous demande pas une peinture sur une assiette. On vous demande une assiette peinte, — ce qui est fort différent.

***

Les principales branches de la céramique qui peuvent être cultivées par les amateurs sont les suivantes: la peinture sur cru (faïence et porcelaine), — la peinture sur cuit (faïence et porcelaine), — les barbotines et applications de pâtes colorées sur faïence et sur porcelaine, les grès. Aucun conseil à vous donner sur le choix de la branche que vous adopterez; c'est là affaire de goût, d'aptitudes et aussi de convenances. Si la chose vous est possible, vous ferez bien d'essayer de toutes les branches.

Il serait certainement superflu de détailler les avantages que présentent les grands feux au point de vue de l'Art. D'autre part, on sait les facilités — je ne parle pas seulement des facilités d'exécution — qu'offre la peinture sur cuit. Le plus souvent on n'a pas le choix, et, bien qu'on en ait, c'est à peindre sur cuit qu'il faut se résoudre. Cependant il est avec le feu des accommodements. C'est, par exemple, pour la faïence, l'ancien procédé de Nevers: on peint sur émail cuit avec des couleurs dures, et l'on fait passer de nouveau au four (grand feu, bien entendu); les couleurs s'incorporent parfaitement à la couverte et la peinture est presque aussi douce, presque aussi fondue qu'avec l'exécution sur cru; mais je ne dois pas celer à mes lectrices que les résultats ainsi obtenus seront toujours loin de ceux que donnerait l'emploi du procédé italien ou du procédé de Rouen (peinture sur émail stannifère cru et sans couverte plombique). Pour travailler dans ces conditions il faudrait avoir chez soi sa petite fabrique. Eh! mon Dieu, pourquoi pas? Ce n'est pas la mer à boire, croyez-le: quelques billets de mille à jeter au feu, — au grand feu! — mais la chose sera intéressante, si honorable au point de vue artistique!

Bien entendu, la chose n'est guère pratiquable lorsque l'on demeure à un troisième de la place de la Bourse, — et encore ? — Mais, enfin, il est des personnes qui habitent la banlieue ou la province; parmi elles, celles qui se trouvent atteintes de « céramicomanie » chronique pourront se procurer quelque soulagement en devenant des faïencières au petit pied. Ceci ne leur demandera pas une installation plus encombrante, plus coûteuse que celle qu'il leur faudrait pour faire de la photographie d'amateur, et ce sera bien moins banal.

En attendant que chez vous vous ayez mis le grand feu chez lui, vous obtiendrez de bons résultats en faisant cuire chez les fabricants de poêles de la rue de la Roquette. Si vous vous servez de couleurs appropriées à leur feu, qui est violent; si, grâce à une diplomatie aimable et « bonne garçonnière », vous arrivez à faire bien placer vos pièces par le chef de four, vous éprouverez toutes sortes de satisfactions — sauf les jours de casse ! — en revoyant vos œuvres après l'épreuve de la cuisson. Parfois ce sera comme une révélation.

Je m'étends sur la faïence stannifère au grand feu, — la faïence classique. — Le procédé est assez démodé, et cela depuis près de vingt ans; cependant il offre des avantages de toutes sortes et si considérables qu'il faut souhaiter qu'il reprenne faveur, ce à quoi rien ne s'oppose vraiment. En tous cas, il est relativement facile à cultiver par les amateurs et je ne saurais trop leur conseiller de s'y livrer. Ils pourront devenir céramistes sans être obligés de se faire chimistes, ce qui est à apprécier.

J'ai qualifié plus haut la faïence stannifère au grand feu de faïence classique; elle a, en effet, toutes sortes de droits historiques et autres à ce titre glorieux; je noterai seulement qu'elle constitue le genre le plus propre aux compositions où le dessin est, passez-moi le mot, le grand « tra-la-la » artistique. J'ai dit plus haut que les amateurs feront bien de se garder des ambitions trop hautes; mais cela ne signifie pas que ceux de ces amateurs qui ont une connaissance très réelle du dessin doivent s'interdire d'en faire usage et montre. Il faut réussir et réussir complètement, tout est là, et en art décoratif, en céramique surtout, il est bon d'être supérieur à l'œuvre que l'on entreprend. Si donc, après l'épreuve de la maquette, bien entendu, vous vous sentez de force à vous enrôler dans la phalange dont le vieux Piccolpasso porta si glorieusement la bannière, allez et que le feu vous soit propice !

Très décorative, la faïence stannifère a surtout à remplir un rôle dans la décoration des salles où l'air et la lumière circulent largement. Elle est tout indiquée pour les vestibules et les grandes salles à manger; par exemple, une belle plaque de faïence portant un motif de style, encastrée dans le panneau d'une cheminée de chêne aux larges moulures, peut constituer une décoration d'un très noble aspect.

La faïence stannifère, présentant une très grande solidité, peut, avec avantages, être utilisée dans la décoration extérieure. Mais que mes lectrices ne s'effrayent pas trop; il ne s'agit pas pour elles de se lancer dans les grands ensembles architecturaux; la note vive du beau blanc laiteux relevé de la gaieté des bleus, des verts, des jaunes (avec le manganèse, toute la palette du grand feu de faïence), piquée pour ainsi dire, sur le fond calme de quelque bâtiment rustique, dans l'intimité d'un jardin aux antiques frondaisons, cette note chante bien à propos, elle met comme un rappel d'art dans un milieu dont la nature un peu apprivoisée, il est vrai, a fait tous les frais. Que pensez-vous, par exemple, d'un cadran solaire accompagné de quelques figures pittoresques et de la devise philosophique obligée, formulée sur une banderole aux replis capricieux ? Ce sera là, j'en conviens, une grosse entreprise, mais dont le succès deviendrait fort honorable !

On remarquera que dans les lignes qui précèdent, consacrées à la faïence stannifère, je n'ai parlé que de plaques en fait de surfaces destinées à recevoir la peinture décorative; c'est que, dans le commerce, on ne trouve, et encore assez difficilement, que quelques plats, quelques coupes de formes très vulgaires pour la plupart; quant aux vases, il n'en faut pas parler.

La décoration de la porcelaine au grand feu présente bien quelques difficultés, mais

elles seront vite surmontées. La gamme de coloration est un peu assourdie, mais singulièrement distinguée. A part quelques coupes décoratives, c'est surtout à la décoration du service de table, du service à café ou à thé que l'amateur sera appelé à se livrer. Il ne faut pas s'y tromper, c'est là une spécialité fort difficile, du moins pour qui veut sortir des sentiers battus; mais aussi c'est bien quelque chose que de n'avoir pas sur sa table le service de tout le monde. Pour obtenir cet enviable résultat, il vous faudra chercher, beaucoup chercher; la grande affaire, c'est d'avoir une idée originale; si vous n'en trouvez pas, eh! mon Dieu, faites comme Molière qui prenait son bien là où il le découvrait.

Pour les amateurs, un des grands ennuis de la pratique de la décoration au grand feu c'est la friabilité des pièces, dont quelques-unes se cassent fatalement dans le transport du domicile de l'artiste à la fabrique, et ce, malgré la précaution que l'on a eue d'introduire ces pièces dans des boîtes fort ingénieuses mais dont on sait le prix. Cet inconvénient, qui est des plus graves, disparaîtrait par l'emploi d'un procédé nouveau dû à M. Peyrusson, professeur de chimie à l'École des Arts décoratifs de Limoges. Dans ce système, la peinture se fait non plus sur la porcelaine crue, le *dégourdi*, pour employer le mot technique, mais sur la porcelaine ayant subi une cuisson complète; on fait ensuite passer au four les pièces décorées. Outre que ce procédé est des plus commodes à l'emploi, la palette constituée par M. Peyrusson présente de précieuses ressources qui lui sont spéciales.

La barbotine sur porcelaine est un genre que les amateurs aiment à cultiver, et c'est un fort joli genre. Un maître de la barbotine, M. Taxile Doat, a exécuté de très petites plaques qui peuvent être montées en broches (mais les broches sont-elles encore à la mode?) en boutons de manchettes, en bracelets, etc. On peut obtenir ainsi des bijoux absolument charmants, qui n'ont pas de valeur intrinsèque mais peuvent posséder un haut mérite artistique, en un mot des bijoux dont les parvenus ne voudraient pas. Mais pour exécuter ces petites plaques, il faut une habileté prodigieuse servie par des doigts de fée : l'habileté s'acquiert; quant aux doigts de fée, je ne voudrais pas tomber dans le madrigal, mais il est bien certain que, sous ce rapport, mes lectrices n'ont rien à envier aux aimables et puissantes personnes qui, dans les attachants récits du bon Perrault, punissent le vice et secourent la vertu opprimée.

La peinture sur porcelaine au feu de moufle est facile à pratiquer, mais c'est un genre justement démodé, même décrié; les artistes n'en veulent pas entendre parler, et les artistes ont bien raison; mais, enfin, de même qu'il est imprudent de dire : « Fontaine, je ne boirai pas de ton eau, » il ne faut pas non plus dire : « Moufle, je ne cuirai pas à ton feu, » car ce serait pour beaucoup de personnes s'enlever le moyen de s'occuper de céramique. En remplaçant par des émaux les couleurs opaques qui glacent toujours mal ou même ne glacent pas du tout, on pourrait obtenir de très jolis résultats; mais ce n'est pas là, pour le moment du moins, d'un procédé courant, que l'on me passe le mot. On sera donc forcé dans la plupart des cas de s'en tenir au procédé ordinaire; le seul moyen d'en tirer quelque chose de bon est de chercher une exécution très libre, « pocher » même au besoin; mais « pocher » n'est pas à la portée de tout le monde, surtout en peinture sur porcelaine.

Le grès est devenu à la mode. Pour faire des grès il faut être véritablement céramiste, — au fait, pourquoi ne seriez-vous pas véritablement céramiste? — Faites donc du grès si le cœur vous en dit. On vous parlera bien de difficultés sérieuses... mais, entre nous, de ces discours, il faut en prendre et en laisser; d'ailleurs, les difficultés sérieuses, mais c'est fort amusant! Lorsqu'on réussit on triomphe avec gloire, si l'on ne réussit pas on en rit le premier, et puis le céramiste convaincu réussit toujours; voyez-le contempler avec admiration, avec amour, les « ratas » incompréhensibles qui épouvantent le *vulgum pecus* des profanes... Faites donc des grès, surtout si vous êtes sculpteur; dans ce cas, je n'aurai qu'un conseil à vous donner : allez voir les expositions de Cariès.

Une dernière recommandation, très importante celle-là :

Autant que possible faites tout par vous-même, jusques et y compris les courses, les allées et venues de chez vous à la fabrique et *vice versa;* persuadez-vous qu'une coupe

qui est remise au chef de four par un laquais en livrée a toutes sortes de chances pour être mal placée, cuire imparfaitement ou se briser au défournement. Pas de livrée, S. V. P., pas de livrée!

Mettez-vous franchement en relation avec les contremaîtres, les ouvriers, dont le concours peut vous être utile; sachez leur parler fraternellement, ce sont de braves gens, intelligents et expérimentés, qui peuvent vous donner des conseils excellents. En céramique, rien ne doit être négligé; les praticiens ont toujours quelques petites recettes qui souvent n'ont que des riens pour objets; ne les dédaignez pas, ces recettes, car les riens auxquels on ne prend pas garde vous jouent quelquefois de fort vilains tours. C'est toujours la fameuse histoire du grain de poussière qui arrête une puissante machine... Ecoutez donc les vieux céramistes, faites-les jaser; vous serez intéressée d'abord et, d'autre part, un jour ou l'autre, vous recueillerez quelque chose d'utile, et puis un peu de la respectueuse amitié que vous ferez naître par votre cordialité sera reportée sur vos pièces, qui ne s'en trouveront pas plus mal.

CAMILLE LEYMARIE.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES
L'Enseignement actuel
DU DESSIN
SON
ESPRIT
SES
CONSÉQUENCES
Une commission nommée par le Préfet de la Seine, après délibération du Conseil général prise à cet effet, a été chargée d'élaborer pour les écoles communales primaires du département des programmes relatifs à l'enseignement du dessin. La *Revue* a publié récemment quelques-uns de
F.V. GALLAND

ces programmes. Nous pourrions, sans plus tarder, procéder à l'examen de ce qui nous en est connu. Nous ne ferions ainsi qu'un article critique de plus.

Il y a pour notre *Revue* mieux à faire, et nous croyons, puisque l'occasion s'offre d'étudier de près la question de l'enseignement primaire du dessin, ne pas devoir la laisser échapper. En attendant, du reste, que la commission ait complété son travail par la publication du programme du cours supérieur, il sera plus utile de subordonner notre analyse et notre controverse à une étude portant à la fois sur les conséquences que chacun attend et réclame d'un enseignement du dessin, et sur les principes fondamentaux qui pourraient lui servir de base.

Nos comparaisons deviendront par la suite plus instructives. Nous verrons nettement de quelle manière les études faites par la commission ont été conduites; quelles raisons ont motivé ses résolutions; quel esprit conservateur ou novateur a guidé ses recherches en la circonstance. Nous faciliterons ainsi un jugement plus sûr d'une œuvre laborieuse que le temps mis à l'établir recommande particulièrement à l'attention.

On ne saurait le méconnaître. Les nombreuses discussions dont le dessin a été l'objet dans ces dernières années, la vision très nette chez tous que son influence, jusqu'ici négligée ou méconnue, réagit plus qu'on ne le pensait sur la production et la richesse publique, affirment avec force que son enseignement n'est plus chose indifférente.

Le moment est venu d'étudier les questions qui s'y rapportent, non plus en cherchant à résoudre empiriquement et à la hâte quelques points de détail, mais en abordant bravement, quelle qu'en soit la complexité, tous les problèmes que cet enseignement peut soulever. Il est temps d'aviser à rattacher les multiples applications du dessin, apparemment différentes lorsqu'elles se spécialisent, à une conception d'ensemble, à une doctrine rationnelle dont les principes bien mis en lumière serviraient à nous guider ensuite dans les divers examens que nous serons appelés à faire.

Commençons par nous rendre compte de ce qu'ont tenté nos devanciers.

Les expériences faites en vue de l'établissement officiel de l'enseignement du dessin dans les Écoles de France remontent à une date peu éloignée de nous.

A peine quarante années se sont passées depuis le jour où M. Delaborde, après une comparaison judicieuse et savante de notre pays avec l'étranger, jetait un cri d'alarme et réclamait avec vivacité l'introduction du dessin dans les matières obligatoires de l'instruction. Voilà vingt-cinq ans que M. Guillaume, reprenant la même thèse, faisait valoir et finalement triompher les raisons qui motivaient l'attention des pouvoirs publics sur cette question. Voilà quinze ans que, sur l'initiative du ministre M. Bardoux, on instituait, pour l'enseignement du dessin dans les lycées, une série de mesures d'exécution propres à mettre en relief l'intérêt que l'État porte à cet enseignement. Voilà neuf ans enfin que, pour toutes les écoles de France, on a essayé de réaliser le vœu que formulait déjà Jean-Jacques Rousseau il y a plus d'un siècle : apprendre à voir avec autant de facilité qu'on sait entendre et répéter ce que l'on entend.

De l'expérience faite avec le concours de tant de bonnes volontés, qu'est-il résulté? Un progrès très marqué? Assurément, et nous avons le devoir de féliciter en passant tous ceux qui ont contribué à l'amener, depuis le simple instituteur qui, toujours dévoué à sa tâche, a fait son possible pour comprendre ce qu'on demandait en introduisant cette nouvelle étude dans les programmes, jusqu'aux inspecteurs et aux professeurs qui ont tenté de réveiller en France ce sentiment de la recherche, source d'une supériorité qui, dans le passé, avait fait de nos voisins des tributaires et des jaloux.

Mais à notre époque le progrès, sensible à qui le réalise, ne répond plus à la tâche, car il suffit que le voisin en ait fait autant pour que le progrès qui récompensait notre effort et notre bonne volonté, devienne par contraste presque nul.

Ce n'est plus assez maintenant de faire mieux qu'hier, il faut encore faire mieux et plus que le voisin.

Les plaintes qu'on entend de toutes parts s'élever contre le stationnement, d'aucuns disent la décadence de nos industries d'art, n'ont pas d'autre origine que le sentiment confus que chacun a de cette impression. On comprend, à l'effort viril accompli, qu'il doit y avoir progrès, et, stupéfait, par comparaison on constate qu'il est insuffisant.

Si nous ne voulons perpétuer par ignorance cette contradiction désolante, il faut en chercher l'explication.

A quoi tient-elle donc? Beaucoup disent à l'enseignement actuel du dessin. Examinons.

Dans tout enseignement, trois facteurs, le maître, l'élève et la méthode, sont à considérer comme devant déterminer la réussite s'ils s'associent dans les meilleures conditions possible. Ce qu'est le maître, ce qu'est l'élève, ce que vaut la méthode que l'un applique et que l'autre reçoit, telles sont les trois questions auxquelles il nous faut des réponses satisfaisantes pour tirer le meilleur parti des efforts faits de part et d'autre.

Ce que sont nos maîtres : tout le monde le sait, et point n'est besoin d'insister sur leur valeur, leur compétence et leur dévouement. De ce côté, la concurrence peut venir sans motiver aucune crainte.

Ce que sont nos élèves : à coup sûr, ni plus ni moins mauvais que tous les enfants, plutôt mieux disposés que ceux de nos voisins pour l'enseignement dont il est question, ne fût-ce que par hérédité ou atavisme. Mais admettons l'équivalence de bonne volonté entre les petits Français et ceux qui les entourent, reste la méthode, et avec elle la manière dont on s'en sert et la façon dont elle est reçue.

Ici, nous sommes nécessairement moins tranquilles.

Quand il n'y avait à considérer que le zèle ou la compétence apportés dans la fonction, nous pouvions être rassurés. Mais dans la mise en œuvre du dévouement et du savoir, dans le placement de ces deux vertus capitales, ne s'est-on pas trompé? Ne s'est-on pas engagé dans une voie aussi fatale à nos intérêts qu'elle était profitable à ceux qui précédemment nous jalousaient? C'est un doute à éclaircir.

Certains esprits ont trouvé à ce propos une réponse facile.

On a imaginé la comparaison des peuples jeunes, plus actifs, désireux d'atteindre leurs aînés, s'entraînant à une allure si rapide qu'en peu de temps ils devaient dépasser les nations vieillies, marchant à une cadence que l'habitude et la tradition ont quasiment rendue invariable.

La figure est ingénieuse. Seulement, si elle illusionne quand on fait le rapprochement entre la France et l'Amérique par exemple, elle manque absolument de base quand le parallèle s'établit entre la France et ses voisins immédiats.

La cause de notre déclin — si déclin il y a — doit être cherchée ailleurs que dans la vigueur déployée par nos concurrents.

Qui oserait soutenir en effet que, dans les époques qui précèdent la nôtre, le dessin ne fut pas pratiqué en France, en Allemagne, en Italie et ailleurs, avec la même ardeur, la même ténacité, la même exagération d'amour-propre à faire triompher l'art national?

Qui oserait nier au surplus que, pendant la même période de temps, nous n'ayons eu les artisans les plus méritants et les plus recherchés, dont les produits faisaient à notre pays la plus belle et la plus enviable des renommées?

Si la conclusion qu'on peut faire sortir de ces remarques est fondée, si elle est la traduction exacte des faits dans le passé, elle éclairera d'un jour nouveau la situation, et nous dévoilera avec évidence que la prééminence que nous avions su imposer était due non pas à une exagération laborieuse, mais à une manière particulière, primesautière, a-t-on dit, d'utiliser notre bonne volonté.

C'est à notre méthode de travail, c'est à la valeur des procédés et des modes d'exécution suivis par nos artisans, qu'il faut attribuer le bénéfice de la suprématie qu'à un moment donné nous avons su conquérir dans le monde.

Guidé alors par un patron maître de son art et de la technique qui lui correspondait,

l'élève artisan ne subissait que le contact de celui-ci, et sa nature préservée de doctrines générales, absolues et uniformes, laissait libres de s'exercer ensuite, en toute indépendance intellectuelle, son imagination et son savoir.

C'était la période de l'individualisme artistique. Chacun faisait *sa chose*.

La technique particulière qui nous différenciait avantageusement de nos rivaux reposait donc sur une éducation dont, quoique empiriques, l'économie, les données fondamentales et surtout l'esprit visaient à développer chez l'artisan tout le goût, tout le savoir, toute la puissance dont individuellement il était capable. L'instruction particulière que chacun recevait le prédisposait à la recherche personnelle.

Est-il possible de retrouver ces conditions spéciales de culture et de développement? Nous le croyons d'autant plus qu'à notre avis elles ne dépendaient pas tant de la forme sociale qui régentait les métiers, que des moyens pédagogiques qui faisaient le fond de l'éducation d'alors.

Nous ne saurions trop appuyer sur ce fait, et pour le mieux faire ressortir il nous reste à discuter par opposition l'éducation qui, suivie par nous aujourd'hui, semble avoir égalisé la lutte avec nos concurrents, établi comme un collectivisme d'idées artistiques, et rendu nos efforts tout à la fois plus pénibles et moins fructueux qu'autrefois.

Car c'est un curieux phénomène à observer qu'au point de vue artistique la valeur des produits, leur expression même se nivellent, se ressemblent de plus en plus, quels que soient les antécédents et l'énergie de ceux qui les réalisent. On ne peut à cet égard se méprendre sur les résultats fournis par les nombreuses expositions internationales. C'est l'uniformité de plus en plus manifeste dans la recherche et la composition.

Ici et là, on est entraîné par les modes et les mœurs à perdre l'habitude de la conception individuelle. A la recherche sincère s'appuyant sur l'initiative, on a substitué ou la copie servile ou l'arrangement sans tâtonnements au moyen de procédés rapides exigeant plus de mémoire que de jugement.

Le doute scrupuleux qui faisait revenir constamment sur le travail en train et faisait du produit final une œuvre châtiée, où la main de l'ouvrier laissait une empreinte si personnelle, a été remplacé par une formule générale d'où découle l'ordonnancement géométrique, à la pondération froide et sans vie qui dénonce l'impersonnalité.

A ce dernier emprunt, disons-le sans ambages, nous rattacherons tous les déboires que l'Industrie française et les Arts décoratifs ont subis dans ces dernières années.

Et qu'on ne se trompe pas sur nos intentions avant que nous ayons exposé notre manière de voir. Nous avons en grande estime la Science. Nous la pratiquons et nous l'apprécions pour les qualités spéciales qu'elle développe et qu'elle affermit; mais comme toute personne qui connaît l'emploi d'un instrument, nous nous méfions de l'usage déplacé, irréfléchi, périlleux qu'on en peut faire, et simplement, sans autre pensée que celle qui résulte de la conception que nous nous faisons du dessin, nous nous demandons si la technique du passé comparée à celle d'aujourd'hui n'a pas dû ses succès à ce fait que l'une reposait surtout sur le sentiment individuel s'exerçant sur des observations variables et infinies, tandis que l'autre s'appuie sur un dogmatisme calculateur enchaîné par des règles intransigeantes et invariables.

Il faut malheureusement le reconnaître, le caractère d'infaillibilité des formules géométriques a entraîné tout le monde à s'en servir dans les études d'art avec plus ou moins d'opportunité.

Pour beaucoup, la géométrie est passée à l'état de spécifique. Ainsi s'explique la propension à y recourir en toute circonstance, la disposition de certains professeurs à s'armer sans raison d'une certitude qui ne saurait régler toutes les recherches, en particulier celles qui relèvent de l'expérience et de l'imagination.

La géométrie est une science régulatrice et définie. Elle est fondée sur un ensemble de vérités qui, une fois démontrées ou apprises, restent et se cristallisent invariables et irréductibles dans l'esprit. La géométrie est une discipline, et, qu'on le veuille ou non, son infaillibilité se traduit pour celui qui recourt à ses ressources en une servitude volontaire. A la

diversité illimitée des combinaisons que l'esprit sans entraves a la tentation de chercher, elle oppose l'unité de formes qu'en nombre limité les formules ont pu saisir et déterminer.

Qu'aprés cela l'affaiblissement signalé de notre production artistique coïncide avec l'universalité d'emploi d'un moyen qui réduit, annule presque le coefficient d'habileté tenant à la nature propre de chacun, quoi d'étonnant? Le hasard n'est pour rien ici. La coïncidence n'est point fortuite. Il y a là relation de cause à effet.

Il est trop évident qu'en faisant de la géométrie le principe directeur des études de dessin on a, qu'on l'ait ou non voulu, égalisé les capacités productives de tous, on a favorisé le progrès des nations en retard, peu douées comme imagination, au détriment de celles qui en étaient pourvues.

Comment, en puisant à la même source, en réglant son travail par les mêmes combinaisons, au moyen d'un même régime, eût-on voulu que la ressemblance dans les productions ne fût pas inévitable? C'était à prévoir.

La France, qui était restée invulnérable en restant maîtresse de ses procédés et de ses tours de main, *en exaltant surtout l'adresse et l'excellence individuelles,* n'avait rien à gagner à délaisser des instruments qu'elle avait adaptés à ses qualités de race. En les abandonnant pour emprunter l'outillage commun devenu à la mode, elle ne pouvait que faire le jeu de ceux qui n'avaient ni traditions ni savoir-faire spécial. Plus vieille et habituée à certaines pratiques, la lutte devait s'offrir pour elle peu chanceuse.

En consentant à s'astreindre à une discipline intellectuelle qui contrariait sa spontanéité d'inspiration, elle faisait le sacrifice de tous les avantages que son expérience, ses aptitudes originelles et son tour d'esprit inventif lui garantissaient.

Il fallait la vitalité merveilleuse dont elle a déjà donné tant de preuves pour qu'elle n'ait pas été plus amoindrie dans une lutte que, par inadvertance, elle a rendue inégale pour elle.

En définitive, l'infériorité relative dont nous ressentons le malaise et accusons les tristes conséquences, serait l'effet momentané d'une cause pouvant être rendue passagère : l'abandon volontaire de notre part d'une technique qui, nous l'avons dit, nous différenciait avantageusement.

L'expérience faite dessillera-t-elle les yeux à cet égard? L'évidente démonstration qui ressort de la coïncidence que nous avons relevée sera-t-elle assez probante pour supprimer toute hésitation et motiver une orientation nouvelle? La preuve ne serait-elle pas suffisante? En ce cas nous montrerons qu'en se plaçant à un tout autre point de vue que celui des faits ou des répercussions économiques, nous pourrons de nouveau justifier l'opinion que nous avons émise.

Il nous suffira pour cela de saisir la question dans ses origines, de rechercher ce que réclame le développement de la faculté visuelle, sans laquelle, aprés tout — il serait bon d'y penser quelquefois, — toute discussion sur le dessin devient oiseuse.

Nous essaierons ensuite de dégager la méthode qui convient au sens spécial et aux organes qu'il s'agit d'utiliser dans l'enseignement du dessin.

Il sera curieux alors de constater que nos artisans du temps passé appliquaient intuitivement non seulement la méthode de travail qui s'alliait le mieux avec le caractère et les traditions nationales, mais encore celle que la nature consultée indique comme la plus normale et la mieux adaptée aux exigences physiologiques dont dépendent les manifestations graphiques.

Nous tirerons cette preuve d'une étude prochaine. Par la nature des idées mises à contribution, cette dernière se trouvera être logiquement ou la critique démonstrative ou le commentaire approbatif des programmes dont nous sommes proposé l'examen.

L. G.

UN CAS D'INCROYABLE VANDALISME

LES BOISERIES SCULPTÉES

DU CHATEAU DE VERSAILLES

M. Georges Berger, président de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, a adressé récemment à M. le Ministre des travaux publics la lettre suivante dont nos lecteurs vont immédiatement apprécier le haut intérêt :

Monsieur le Ministre et cher Collègue,

Je crois devoir attirer votre attention sur une tradition relative à la décoration du château de Versailles qui, si elle était fondée,

serait destinée à enrichir nos musées d'un certain nombre de productions de l'Art français au XVIIe et au XVIIIe siècle.

Les travaux d'aménagement de ce Musée historique ont entraîné la suppression d'une suite considérable d'appartements ornés de peintures et de boiseries sculptées. Les grands appartements eux-mêmes ont été profondément modifiés et ont perdu alors une grande partie de leur décoration primitive. Dernièrement encore, la construction de la salle du Congrès a occasionné la démolition de plusieurs pièces de l'ancien appartement du comte de Provence, sans que l'on sache ce que sont devenues les boiseries qui y étaient placées. Lors de la transformation du château de Versailles en musée, les œuvres de l'Art français n'étaient pas estimées comme elles le sont actuellement. Une partie des boiseries supprimées fut alors brûlée pour en retirer l'or; une autre, considérée comme vieux bois, fut dispersée sans qu'on ait gardé aucune trace de cette aliénation désastreuse. Un certain nombre de panneaux fut déposé dans les magasins du château, et le Musée des Arts décoratifs a été autorisé à choisir les plus intéressants, pour les exposer dans ses galeries. On peut espérer que les morceaux restants viendront les rejoindre pour former des ensembles, lors de l'achèvement du futur Musée des Arts décoratifs. De son côté, la Bibliothèque de la ville de Versailles a été autorisée à puiser dans ces magasins plusieurs pièces d'un goût exquis.

Ce n'est pas après un laps de plus de cinquante ans que l'on peut espérer connaître tous les détails de l'ensemble des détournements commis à Versailles pendant les travaux d'organisation du Musée historique. Les coupables avaient, du reste, tout intérêt à ne pas ébruiter leurs agissements. On sait cependant que l'un des menuisiers du château s'était approprié une suite de panneaux sculptés assez considérable pour garnir entièrement une maison qu'il s'était fait construire dans les environs du Mans. — L'année dernière, on mettait en vente, à Versailles, des fragments nombreux provenant des petits appartements de Marie-Antoinette, au rez-de-chaussée du palais. Le premier lot, comprenant des peintures complétant celles qui sont déposées au Musée des Arts décoratifs et un superbe panneau sculpté, répétition de celui qui est à la Bibliothèque de Versailles, a été acquis par des amateurs; le second lot, composé de dix-huit panneaux sculptés, enrichit actuellement les collections du Musée des Arts décoratifs.

D'après une tradition qui remonte à l'époque de l'installation du Musée historique, la majeure partie des boiseries des anciens appartements royaux aurait été utilisée par motif d'économie pour servir de plinthes et de soubassements dans les salles nouvelles, en appliquant contre la muraille leur surface sculptée. Si invraisemblable que puisse paraître une pareille accusation de vandalisme, une découverte récente semble de nature à ne pas faire rejeter comme absurde la rumeur dont nous venons de parler.

Dans le mois de juin 1891, le domaine mettait en vente le mobilier hors d'usage de l'ancien tribunal de Versailles, dans lequel figuraient quatorze tables de bois recouvertes de drap, qui furent adjugées au prix de quatre francs pour chacune d'elles. Après la vente, l'Auvergnat acquéreur eut l'idée de les retourner, et il s'aperçut qu'elles avaient été faites avec des portes et des panneaux sculptés de Versailles, dont on avait raclé la surface intérieure, en conservant celle qui était sculptée. Il est inutile d'ajouter que, quelques jours après, ces portes étaient revendues à un amateur de Paris pour un prix considérable.

Je ne pourrais pas affirmer que les découvertes dont j'ai l'honneur de vous entretenir, donnent lieu d'espérer que les salles du Musée de Versailles réservent de semblables surprises à ceux qui interrogeront leurs lambris. Ce doute ne peut être éclairci que le jour où l'on examinera ces boiseries dans ce but spécial, ou par suite de travaux de réfection.

Il est à croire que la Direction des Bâtiments civils ne se refuserait pas à entreprendre quelques constatations peu coûteuses et d'une exécution facile, dans les boiseries moulurées d'un certain nombre de salles, afin de savoir si elles dissimulent le long des murailles des restes de l'ancienne décoration du château.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre et cher Collègue, l'assurance de ma haute considération.

Le Député,
Président de l'Union Centrale des Arts décoratifs.
Signé : G. Berger.

RÉPONSE DU MINISTRE

Monsieur le Député et cher Collègue,

Vous m'avez fait l'honneur d'appeler mon attention sur une tradition relative à la décoration du château de Versailles qui, si elle était fondée, serait de nature à enrichir nos musées d'un certain nombre de productions de l'Art français au XVIIe et au XVIIIe siècle : à l'installation du musée, la majeure partie des boiseries des anciens appartements aurait été utilisée, par motif d'économie, pour servir de plinthes et de soubassements dans les salles nouvelles, en appliquant contre la muraille la surface sculptée.

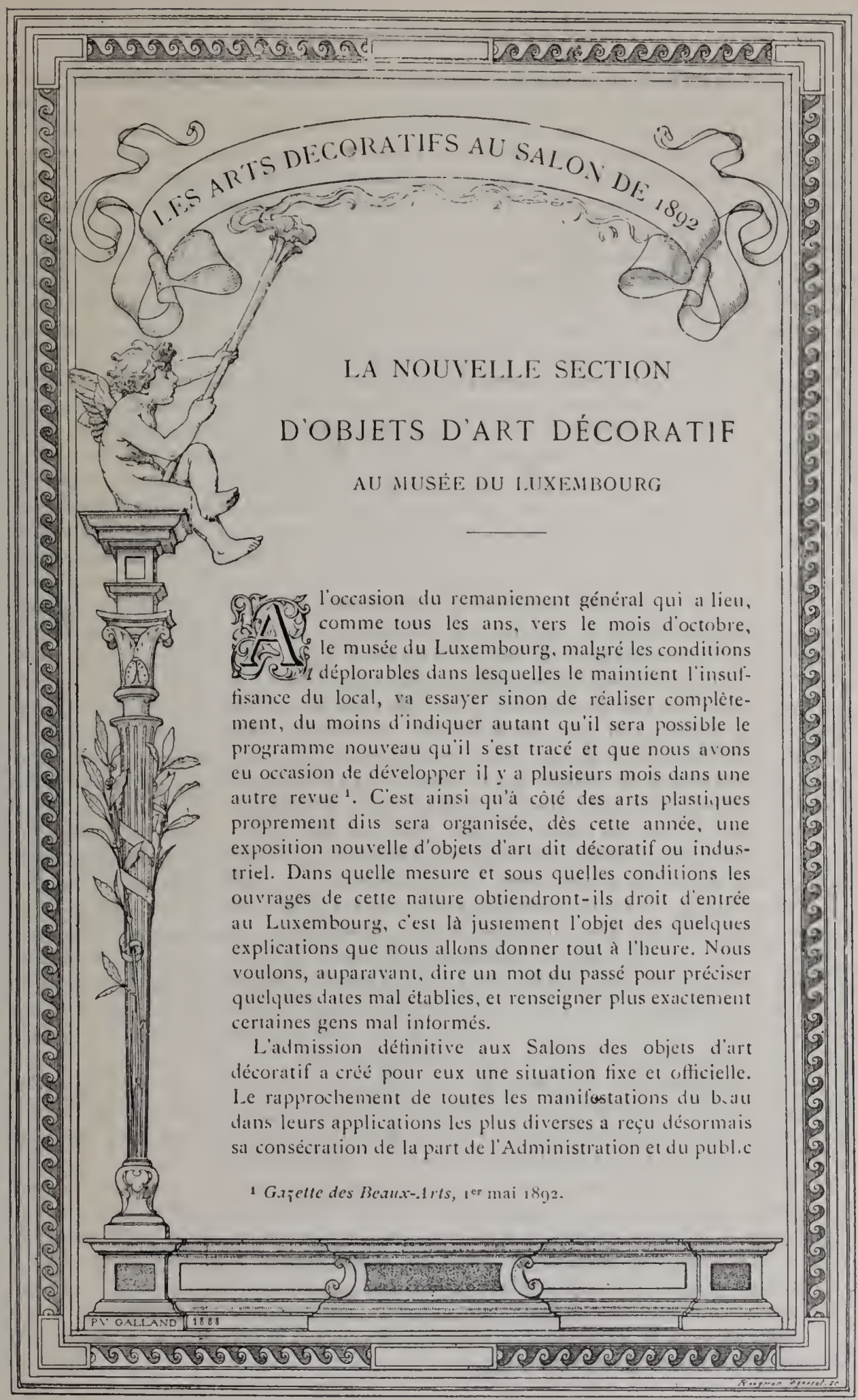
Je m'empresse de vous annoncer que j'ai prescrit, afin de savoir si le fait que vous rapportez est exact, des recherches dont je vous ferai connaître, aussitôt que possible, le résultat.

Veuillez agréer, Monsieur le Député et cher Collègue, l'assurance de ma haute considération

Le Ministre des Travaux publics,
Signé : Viette.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.



LA NOUVELLE SECTION D'OBJETS D'ART DÉCORATIF AU MUSÉE DU LUXEMBOURG

A l'occasion du remaniement général qui a lieu, comme tous les ans, vers le mois d'octobre, le musée du Luxembourg, malgré les conditions déplorables dans lesquelles le maintient l'insuffisance du local, va essayer sinon de réaliser complètement, du moins d'indiquer autant qu'il sera possible le programme nouveau qu'il s'est tracé et que nous avons eu occasion de développer il y a plusieurs mois dans une autre revue [1]. C'est ainsi qu'à côté des arts plastiques proprement dits sera organisée, dès cette année, une exposition nouvelle d'objets d'art dit décoratif ou industriel. Dans quelle mesure et sous quelles conditions les ouvrages de cette nature obtiendront-ils droit d'entrée au Luxembourg, c'est là justement l'objet des quelques explications que nous allons donner tout à l'heure. Nous voulons, auparavant, dire un mot du passé pour préciser quelques dates mal établies, et renseigner plus exactement certaines gens mal informés.

L'admission définitive aux Salons des objets d'art décoratif a créé pour eux une situation fixe et officielle. Le rapprochement de toutes les manifestations du beau dans leurs applications les plus diverses a reçu désormais sa consécration de la part de l'Administration et du public

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1892.

à la fois. A la suite de ce mouvement préparé de très longue date et qui vient seulement d'aboutir, quelques personnes ont paru surprises que les musées, persistassent à ne point ouvrir à leur tour la porte à l'art décoratif. Nous voulons simplement dire ici que la décision qui doit amener sa figuration prochaine au musée du Luxembourg était déjà fixée bien avant qu'on se fût aperçu de cette lacune. La raison en était bien simple et découlait d'une situation absolument logique. Le musée du Luxembourg, ayant entre autres missions celle de préparer les collections à venir du Louvre, il y avait une section des plus importantes de notre grand musée national qui risquait d'être arrêtée dans son développement chronologique si le Luxembourg négligeait la tâche spéciale qui lui était confiée. C'est ce que comprirent, depuis déjà près de vingt ans, les divers conservateurs qui se sont succédé au Luxembourg. Une fois le principe accepté, ils ne s'en tinrent pas au platonisme vague des bonnes intentions et des rêves, ils essayèrent, dans la mesure de leur pouvoir, de réaliser l'introduction des objets d'art au musée des contemporains. Mais le Luxembourg ne participant jamais en fait, comme on sait, au crédit général des musées nationaux et vivant sur le budget de la Direction des Beaux-Arts, qui l'entretient plus particulièrement avec les acquisitions faites aux Salons, ce musée devait attendre que des achats de cette nature fussent faits d'une façon régulière par l'État pour s'approvisionner méthodiquement. Ne pouvant donc que très difficilement se recruter au dehors, au moyen de quelques dons, l'Administration comprit bien en pareil cas son devoir. Elle se dit que, puisque l'État encourageait depuis longtemps les arts décoratifs d'une manière active et directe par les manufactures qu'il entretient et qui sont destinées à présenter à l'industrie des objets types, des modèles, des étalons, le premier musée de l'État pour les œuvres contemporaines devait comprendre en première ligne les morceaux les plus typiques sortis des manufactures nationales. On s'assura donc aussitôt de faire entrer au Luxembourg les produits des manufactures de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais. C'est ainsi, nous le rappelons pour ceux qui paraissent l'avoir oublié, qu'à partir de 1874 figurent au Luxembourg les tapisseries et les vases que nous signalons ci-dessous pour ne laisser aucun doute. Le premier par la date de ces ouvrages entrés au Luxembourg est la tapisserie de *Séléné*, attribuée par arrêté du 2 novembre 1874. Le modèle avait été fourni par M. Jules Machard, les artistes tapissiers étaient : pour la figure, M. J. Collin ; pour la bordure, MM. Cochery, Durand, Vernet, Greliche et Sollier. Elle mesurait : H., $3^{m}65$; L., $2^{m}63$; le prix en était évalué à 21,167 fr. 35. Cette tapisserie était alors en cours d'exécution aux Gobelins. Une autre tapisserie, celle dite *de saint Gérôme*, d'après le Corrège, fut attribuée à titre de prêt par arrêté de même date, en attendant l'achèvement de la *Séléné*. Cette dernière tapisserie ne fut placée au musée du Luxembourg qu'en 1878. Elle y entra le 21 novembre, par suite d'une décision ministérielle en date du 9 du même mois, qui accorde ou restitue aux musées nationaux les ouvrages des manufactures prêtés par eux pour l'Exposition universelle. La tapisserie de la *Madone dite de saint Gérôme*, d'après le Corrège, prêtée provisoirement au Luxembourg, fut restituée à la Direction des Beaux-Arts en janvier 1879 ; elle avait été placée au remaniement de janvier 1875 et prêtée l'année suivante, au mois de juillet, à l'Union centrale pour l'exposition qu'elle organisait.

Après la *Séléné*, ce fut le tour d'un panneau de tapisserie de la manufacture de Beauvais, exécuté d'après un modèle de Baptiste Monnoyer, *Vases et fleurs*, provenant sans doute de Trianon. Le modèle de la bordure, formé d'ornements et de fleurs, était fourni par MM. Chabal-Dussurgey et Godefroy ; les artistes tapissiers étaient : pour le panneau, MM. Vérité et Lefèvre ; pour la bordure, M. H. Langlois. Elle avait été exécutée en 1873. « D'après les inventaires de la manufacture, écrit M. de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts à l'administrateur des musées nationaux, le prix de cette tapisserie est de 18,135 fr. 99. Mais la méthode de calcul des manufactures de tapisseries est loin de représenter le prix de revient réel qui est environ du double de la valeur d'inventaires. » Cette tapisserie, attribuée *à titre définitif* par arrêté du 20 décembre 1874, entra au musée le 26 décembre de la même année. Prêtée à l'Exposition universelle de 1878, elle fut restituée par arrêté du 9 novembre 1878.

Une quatrième tapisserie, d'un caractère plus spécialement décoratif, figura encore au musée du Luxembourg, c'est une tapisserie de la manufacture de Beauvais formant le siège d'un canapé de style Louis XVI. La composition, sur fond rose était l'œuvre de M. Chabal-Dussurgey; les artistes tapissiers étaient MM. Caron et Vérité, qui l'exécutèrent en 1874. Cette tapisserie, qui faisait partie d'un meuble complet, fut non attribuée définitivement, mais prêtée seulement par arrêté du 25 janvier 1875, au musée du Luxembourg. « En conséquence, cette tapisserie, ajoute la lettre de M. de Chennevières, figurera comme précédemment sur les inventaires de la manufacture de Beauvais, à laquelle elle ne cesse d'appartenir. » Le siège du canapé à fond rose fut prêté, avec la tapisserie de *saint Gérôme*, à l'Exposition de l'Union centrale, en juillet 1876, et à l'Exposition universelle de 1878, d'où elle revint au Luxembourg, en vertu de l'arrêté du 9 novembre de la même année.

La Manufacture nationale de Sèvres présente à son tour sept vases au musée du Luxembourg. Ce furent, dès 1874, par l'arrêté du 20 décembre, qui concédait déjà au musée le panneau de Monnoyer, les trois vases suivants attribués « à titre définitif » :

1° Un *vase cylindroïde*, première grandeur, forme de M. Nicolle, fond jaune sous couverte avec décor d'enfants, de fleurs et de papillons; la composition était l'œuvre de M. Barriat, la dorure celle de M. Réjoux; la date d'exécution portée sur le vase est 1869; le prix était évalué officiellement à 7,300 francs;

2° *Vase Diéterle*, fond bleu et lapis, fleurs en or chinois, composition de M. Cabau, exécuté en 1874, évalué 3,000 francs;

3° *Vase Paris*, fond bleu de roi, décor à lambrequins en émaux relief et or, composé et peint par M. Goddé en 1874, évalué 2,700 francs.

Par arrêté du 14 janvier 1876, fut affecté au musée du Luxembourg le vase dit *de Rimini*, première grandeur, décor en or et couleurs, composé par M. Avisse, exécuté par M. David. Il mesurait $1^{m}10$ de haut sur $0^{m}50$ de diamètre et était évalué 6,000 francs.

Trois autres vases de Sèvres furent encore attribués au musée du Luxembourg par arrêté du 22 janvier 1879. Ce sont :

1° Une coupe ovale, *Vénus et l'Amour*, figures en pâtes d'application par M. Damousse, 1877; valeur, 5,000 francs;

2° *Vase de Nîmes*, « *Raisins et glycines*, » par M. Bulot, forme de M. Diéterle, 1874; valeur, 6,200 francs;

3° Une *Caisse à fleurs* de style persan, composition de M. A. Blanchard, 1876; valeur, 2,150 francs.

A ces objets fournis par les manufactures nationales il faut joindre quelques plus rares ouvrages de provenance extérieure : une coupe en faïence émaillée, de style persan, donnée par M. Deck, et placée au Luxembourg en avril 1876. Deux vases en argent ciselé et repoussé par M. Vechte, acquis par l'État et exposé en janvier 1875, etc.

On faisait donc entrer déjà la céramique, la tapisserie et l'orfèvrerie au musée du Luxembourg. Nul doute que l'on eût continué cette collection en la développant d'une façon plus régulière et plus étendue, si la place n'eût fait défaut au Luxembourg où le Sénat, nouvellement installé et gêné dans ses mouvements, empiétait à chaque instant sur les salles d'exposition, tandis que, d'autre part, les ouvrages de peinture et de sculpture arrivaient plus nombreux. On dut peu à peu supprimer les objets d'art décoratif, comme on avait supprimé jadis les salles qui furent consacrées pendant quelques années à la gravure et à la lithographie. Le dessus de canapé à fond rose, qui avait été simplement prêté, retourna à la Direction des Beaux-Arts le 14 décembre 1879. Le vase dit *de Rimini*, bien qu'il eût été affecté au Luxembourg « avec la désignation de cet objet pour être mentionné aux registres d'inventaire et au catalogue », fut considéré comme prêté temporairement et repris avec la tapisserie dite *de saint Gérôme*, le 25 janvier 1879. Par arrêté du 5 décembre de la même année, la tapisserie des Gobelins, *Séléné*, d'après M. Machard, et le panneau de Beauvais, d'après Monnoyer, furent affectés au musée du Louvre où ils entrèrent le 1er décembre 1880. Les deux vases de Vechte sortirent le 23 août 1882 pour aller décorer des salles de dessins au

Louvre; ils furent suivis, le 5 octobre de la même année, par la coupe de Deck, actuellement en magasin au Louvre et qui reprendra prochainement son ancienne place au Luxembourg. Tous les autres vases de Sèvres suivirent ce mouvement et allèrent décorer des salles du Louvre, où l'on peut les voir encore. Mais la nécessité seule fut cause de cette dispersion, et l'on ne peut plus nier qu'on n'ait commencé sérieusement une section d'art décoratif au Luxembourg entre 1874 et 1882. Sans doute on ne l'avait pas conçue à ce moment avec le caractère méthodique et raisonné qu'il est possible de rêver aujourd'hui. Le rôle du Luxembourg en ce sens était assez mal défini. On ne cherchait pas à établir quelle était la part qui lui revenait dans cet enseignement, mais on sentait très nettement le devoir qui lui incombait de comprendre dans la représentation générale du mouvement de l'Art contemporain toutes les manifestations du Beau, à tous les titres. On se rendait compte déjà que, puisque le passé avait reçu pour ces frères cadets de l'Art la consécration du Louvre, le présent avait le droit de bénéficier de la sanction officielle du Luxembourg. Et qu'on ne croie pas que ces objets qui entrèrent au Luxembourg y fussent prêtés à titre purement décoratif, pour l'ornement des galeries, ainsi qu'ils y sont aujourd'hui presque tous affectés, au Louvre. Les termes formels des lettres du directeur des Beaux-Arts sont qu'il faut inscrire ces objets sur les inventaires et les *catalogues* et que des pancartes indicatrices soient apposées sans faute sur chacun de ces objets.

A partir de cette époque on ne voit plus entrer au Luxembourg qu'un seul objet d'art décoratif, une plaque en pâtes appliquées de M. Taxile Doat, le *Mât de Cocagne,* qui est encore exposé. Il y a quelques années, on chercha, de concert avec le chef de bureau de l'Enseignement et des Musées, à obtenir quelques dons de cette nature pour le Luxembourg, afin de poser un premier jalon et d'entraîner l'Administration à faire des acquisitions de ce côté. Rien ne fut décidé, de crainte de contrarier le regretté Étienne Arago qui s'opposait à ce mouvement par crainte de voir encombrer son musée. La détermination de la Direction des Beaux-Arts à propos du Salon du Champ-de-Mars a tout simplifié, et une vitrine pourra dès à présent fournir une place, sans doute restreinte, — le local actuel ne permet pas davantage, — mais du moins une place consacrée et définitive aux arts décoratifs.

Le principe admis, reste la question beaucoup plus délicate de l'application. Comment et dans quelle mesure admettre au Luxembourg les objets d'art décoratif? Il ne faut pas se dissimuler, en effet, que, si légitime et si populaire que puisse paraître ce projet d'innovation, il rencontre pourtant, près de certains esprits un peu inquiets sans doute ou timorés, des objections qui ne sont pas sans portée.

« Tout le monde est unanime à témoigner aux arts décoratifs tout l'intérêt qu'ils méritent; mais, dit-on, si l'on ne peut que louer la mesure qui leur ouvre la porte des expositions annuelles, la même nécessité se fait-elle sentir absolument en ce qui regarde les musées? Les ouvrages d'art décoratif n'avaient, en effet, jusqu'ici d'autres expositions dont ils pussent bénéficier que les grandes manifestations décennales ou les expositions assez espacées de l'Union centrale où, d'ailleurs, les œuvres d'un intérêt véritablement artistique sont par trop confondues avec les objets d'un caractère purement industriel, où l'artiste a vraiment peine à se dégager du milieu de la foule des artisans proprement dits. La participation au Salon, accordée à des œuvres de choix, établit du coup l'égalité des arts, quelle que soit leur origine, et, par conséquent, ajoute à la considération qu'on est en droit de réclamer pour des arts tenus trop longtemps comme inférieurs.

» En ce qui touche les musées, ajoute-t-on, la situation ne serait pas la même puisque des établissements spéciaux sont affectés à ces manifestations, comme, par exemple, le musée des arts décoratifs, les musées de Sèvres, de Limoges, des Gobelins. N'est-il pas à craindre que l'introduction de ces séries au Luxembourg ne soit une innovation dangereuse? Le Luxembourg, ce fameux *purgatoire,* comme l'avait baptisé son précédent conservateur, ce musée d'attente, qui est jusqu'à un certain point, pour les contemporains, l'antichambre du Louvre, ne verra-t-il point atteindre sa dignité et diminuer son autorité par l'introduction d'éléments forcément un peu disparates? Le prestige dont il jouit universellement attirera

de nombreux dons habilement offerts dans un but de réclame intéressée. Sera-t-il toujours possible de refuser? Et l'on ne dit rien de l'encombrement des salles déjà si étroites, de la difficulté de la surveillance, etc.

» Les musées, objecte-t-on encore, sont avant tout des établissements d'enseignement. Que pourra dire le Luxembourg sur les nombreuses ramifications qui s'étendent à l'infini sous cette dénomination assez vague d'*arts décoratifs?* Ou bien il voudra dire quelque chose, et alors il sera obligé d'ouvrir la porte à un nombre considérable d'objets, c'est-à-dire à se laisser pénétrer par une véritable invasion; ou bien il voudra être très restreint, et alors son enseignement sera inutile. »

Ces objections assez pessimistes, qui nous ont été présentées bien des fois, ne sont point, il faut l'avouer, sans quelque valeur, et l'on a le devoir d'en tenir compte. Mais il est facile d'y répondre, et pour se placer au véritable point de vue de la question, il n'y a qu'à ne point oublier un instant le rôle exact du musée du Luxembourg.

Sans entrer dans des explications un peu longues que nous avons données ailleurs [1], nous dirons simplement, pour définir le caractère particulier de ce musée, que le Luxembourg a une double mission d'enseignement et de prévoyance. Il a le devoir de présenter un tableau synthétique et complet des mouvements de l'Art contemporain, et celui de préparer dès à présent le recrutement des collections futures du Louvre. A ce double titre il a donc pour obligation absolue l'enseignement du Beau; il ne peut oublier qu'il est avant tout un musée d'*art,* nous dirions même volontiers un musée de chefs-d'œuvre, si ce n'était impossible à déterminer du vivant des auteurs, et si ce n'était si difficile à obtenir au milieu du conflit perpétuel d'intérêts puissants toujours en jeu. C'est du moins un musée des meilleures œuvres contemporaines, les facilités d'épuration qui se présentent chaque année permettant, d'ailleurs, de maintenir les collections à un niveau artistique assez élevé. On ne peut donc confondre le Luxembourg avec les musées spéciaux des arts décoratifs, de Sèvres, etc., pas plus qu'on ne peut confondre le Louvre avec le musée de Cluny. Dans ces derniers, le principe qui domine tout est celui d'un enseignement historique ou technologique. Les éléments de curiosité, loin d'y être prohibés, y apportent un intérêt nouveau; le nombre des pièces n'y est limité que par la place, et la plus grande variété est autorisée. Si des morceaux de choix y sont indispensables pour témoigner des résultats obtenus, des objets ratés, brisés ou détériorés, telles imitations ou telles falsifications même, peuvent y être d'une utilité incontestable par tout ce que leur tare elle-même peut révéler d'instructif. C'est ce qui est si bien compris aujourd'hui au musée céramique de Sèvres. Le Luxembourg, au contraire, a le devoir de considérer comme suspect tout élément étranger au sentiment exclusif de l'Art. Il procède par voie de sélection étroite, et les séries diverses ne peuvent avoir la prétention d'être représentées chez lui que par une délégation de chefs-d'œuvre. Les entrées, autant que possible, y doivent être limitées aux ouvrages qui paraissent devoir être réservés pour les collections futures du Louvre. Il serait à désirer enfin qu'il semblât, par sa tenue, la continuation de la galerie d'Apollon. Ainsi, chez lui point d'à peu près, d'à côté, d'essais infructueux, mais seulement des œuvres réalisées, des objets types qui puissent servir de point de repère. C'est le rôle qu'a joué depuis longtemps le Luxembourg pour les sections de peinture et de sculpture. Au milieu du va-et-vient des talents secondaires, les chefs-d'œuvre stables de notre école moderne si brillante ont exercé sur l'éducation des jeunes générations une influence qu'on ne peut nier. Il est tel ou tel morceau que des artistes faits viennent encore consulter dans les heures de labeur difficile. Ce sont déjà des classiques dans la plus large acception de ce mot. Le recrutement de cette section d'objets d'art décoratif, comme celui des autres séries, constitue une mission évidemment assez difficile en raison du caractère d'actualité du musée. Mais, pour les ouvrages entrés par surprise, les mouvements annuels des collections permettront une épuration constante qui dirigera vers les musées de Sèvres, de Limoges, ou vers les musées des départements, qui peuvent avoir un intérêt régional à pré-

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 1er mai, 1892.

senter des spécimens artistiques de nos industries, le trop plein des galeries du Luxembourg.

Quant au danger provenant des dons, il ne peut pas être plus sérieux que pour la peinture. Il est d'usage au Comité consultatif des musées de se souvenir à propos, à l'égard du Luxembourg, du vers si connu de l'Énéide. Il n'y a donc pas à craindre pour le musée l'insuffisance artistique ou le débordement de ces collections.

En ce qui concerne le choix de ces objets d'art, il va sans dire que, conformément à la tradition et à la logique, les objets d'art fabriqués sous le contrôle de l'État reprendront au Luxembourg la place qu'ils occupaient jadis. Les porcelaines de Sèvres, les tentures des Gobelins, de Beauvais, les produits de l'École de Limoges seront appelés en première ligne, les uns réunis dans les vitrines spéciales, les autres dispersés dans les salles et utilisés comme motifs d'ornementation.

Pour les œuvres particulières, elles pourront être choisies parmi toutes les compréhensions des arts décoratifs qui, par leur caractère vraiment esthétique, malgré leur application à l'utile, sont devenus de vrais objets d'art.

Quelques-uns ont pu croire qu'il ne fallait admettre au Luxembourg que des objets décorés suivant les règles des arts plastiques, c'est-à-dire que si le décor en était emprunté aux formules des arts du dessin, à la figure humaine, par exemple, à la flore. Ainsi, on n'accepterait en céramique que les vases ayant un décor peint; en orfèvrerie, que les objets décorés de rinceaux ou de figurines en ronde-bosse ou en bas-relief; de même pour les bois et les ivoires. Ce serait, à vrai dire, se condamner à ne recevoir guère que de simples applications de la peinture et de la sculpture. La matière seule ne suffit point à distinguer des catégories d'art, il faut y joindre la question d'interprétation. C'est ainsi que des statues en bois, comme on en a vu aux précédents salons, ou des bas-reliefs en pâtes de verres, comme ceux de M. Cros, ne sauraient, malgré la matière, être placés ailleurs que dans la section de sculpture.

Ce sont là, sans doute, des vérités assez banales, mais la nouveauté de la situation nous fait un devoir de nous expliquer jusqu'au bout. C'est pour cela qu'il n'est point superflu de rappeler ici que le courant de l'Art contemporain, dans certaines industries, tend à obtenir des impressions très artistiques par des effets où l'on peut dire que le décor est émané de la matière seule, sans application de formules plastiques. Ce sont là des effets systématiquement employés avec succès dans certaines catégories de la céramique japonaise. Et l'on ne peut nier que les artistes d'Extrême-Orient n'aient obtenu des objets si parfaits et d'un art si savoureux qu'ils paraissent bien moins le produit du travail humain, que le résultat de quelque magnifique éclosion naturelle, floraisons riches et brillantes, beaux fruits éclatants, merveilleux coquillages. Il y a en eux, pour les yeux les moins délicats, des jouissances infiniment artistiques qui ont forcé l'admiration des plus récalcitrants.

Certaines branches de nos industries, fécondées par l'imitation intelligente des modèles de l'Extrême-Orient, telles que la céramique et la verrerie, ont suivi cette voie, et de véritables artistes sont arrivés à arracher au feu le secret de décorations tout à fait magiques. C'est ainsi que s'est formée toute une série de tentatives de porcelaines ou de grès *flambés* dans lesquelles ont particulièrement réussi notre manufacture nationale de porcelaines dont on connaît trop peu les remarquables productions de cette nature et plusieurs artistes devenus très populaires, tels que MM. Chaplet, Delaherche, etc. Des recherches savantes d'opposition entre l'éclat des couvertes émaillées et la rugosité de la matière à l'éclat brut ont donné ces beaux grès dont l'épiderme serré a la solidité apparente, le toucher moelleux et la douceur mate de carapaces de crustacés contrastant avec le décor imprévu des coulées limpides, éclatantes, irisées, laiteuses ou opalines d'émaux vivement ou discrètement colorés.

Faut-il répondre à cette opinion d'après laquelle la part du hasard serait plus grande que celle de l'artiste dans ces manifestations spéciales? Dans toutes les branches des arts, le hasard n'a-t-il point le droit de revendiquer sa part des plus heureuses inspirations? Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que ces manifestations constituent une face particulière de l'Art

contemporain qu'on a le devoir de ne pas ignorer et, qu'à ce titre, elles ont droit à être représentées par leurs chefs-d'œuvre au musée du Luxembourg.

Nous n'avons rien à dire des autres branches qui relèvent des arts industriels, si ce n'est que l'émaillerie et l'orfèvrerie seront, dès l'inauguration de la section, représentées par les merveilleux émaux translucides de M. Thesmar, les pâtes vitreuses et les cristaux si profondément artistiques de M. Gallé, de Nancy. Pour l'orfèvrerie, un des maîtres graveurs qui a renouvelé l'art de la médaille d'une manière si vivante et si originale et l'a élevé en lui donnant un lustre jusqu'à ce jour inconnu dans l'Art français, M. O. Roty, à qui le Luxembourg doit déjà des marques spéciales de reconnaissance, a promis de faire don de plusieurs œuvres infiniment précieuses et délicates que ses amis ont pu admirer chez lui, entre autres deux bracelets et un dessus de boîte à miroir.

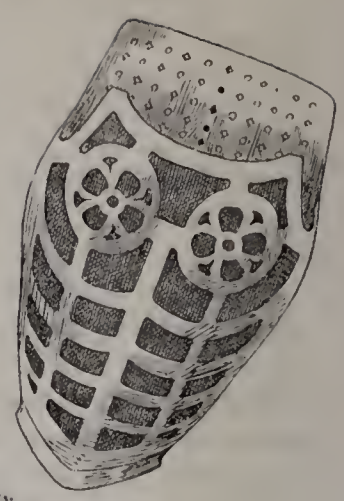
Pour terminer enfin par un mot sur le classement des collections, il va sans dire que si l'importance qu'elles prenaient un jour dans un local plus convenable permettait de répartir les séries en divisions logiques, ces divisions sont tout indiquées par le classement méthodique de la section analogue du Louvre. Pour l'instant, il ne faut demander au Luxembourg que de recueillir, en vue de l'admiration présente et du recrutement futur de nos collections nationales, un choix restreint mais distingué des plus beaux ouvrages de notre temps; il faut y voir le fait assez significatif en lui-même de l'État présentant dans son premier musée, actif et vivant, d'art contemporain, les manifestations des arts décoratifs à côté de celles auxquelles on accordait, il y a peu de temps encore, l'attention entière et exclusive de l'Administration.

Cette consécration officielle ne comporte-t-elle pas en même temps une leçon qui doive être bien comprise? Lorsqu'on a proclamé l'égalité de tous les arts, on n'a point proclamé l'égalité de tous les artistes. Il reste toujours entre eux la hiérarchie indestructible du talent. Si le grand courant qui tend à relever les arts décoratifs avait pour résultat de laisser croire au moindre potier, au moindre ébéniste qu'il est l'égal des premiers peintres ou statuaires, l'erreur serait absolue. Il faut laisser les artisans et les industriels à leur place et ne pas augmenter le cabotinage de l'Art. Lorsqu'une nouvelle direction fut donnée à l'École de dessin qui est aujourd'hui notre brillante École des Arts décoratifs, on se souvient que la préoccupation première qui est restée la pensée constante de l'éminent administrateur qui dirige les destinées de cet établissement d'une façon à la fois si paternelle, si féconde et si sérieuse, a été de détourner de la voie si périlleuse de l'Art proprement dit une foule de jeunes gens bons à faire d'excellents ouvriers et qui jusqu'à ce jour devenaient des déclassés inutiles et encombrants. Si l'on n'avait réussi, en relevant le prestige des arts industriels, qu'à élever les prétentions ambitieuses des ouvriers de nos industries, on n'aurait fait que développer le même mal sous une autre forme. Ce que l'on a voulu, en proclamant la dignité de ces frères cadets de l'Art longtemps déshérités, c'est montrer aux vrais artistes, voire aux plus grands, qu'ils ne dérogeraient pas en venant leur apporter leur talent; c'est détourner vers les applications spécialement décoratives de la peinture et de la sculpture une foule d'artistes qui végètent et seraient capables, en suivant ces conseils avisés, de faire honneur à leur nom et à leur pays. Les maîtres n'ont pas hésité à donner déjà l'exemple; il ne faut pas douter que les autres ne comprennent à leur tour cette leçon. C'est la moralité que nous voudrions voir extraire de la réunion des chefs-d'œuvre d'art décoratif qui seront prochainement exposés au musée du Luxembourg.

Léonce BENEDITE.
Conservateur du Musée du Luxembourg.

CORSET TAILLADÉ (XVIIIe SIÈCLE)

CORSET LOUIS XIV



CORSET EN FER XVIe SIÈCLE

L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

(Suite[1]*.)*

LES ACCESSOIRES DU VÊTEMENT

LE CORSET

Les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* vont sans doute avoir un léger mouvement de surprise en lisant le titre que je viens d'inscrire ci-dessus. « Eh quoi! vont-ils se dire, nous parler des corsets dans un recueil d'art! Voilà qui peut s'appeler faire l'école buissonnière! Et sous quel prétexte, juste ciel? Sous prétexte de *décoration!* N'est-ce point jouer un peu trop librement avec les mots, et le rôle décoratif, ici, devant être, en bonne justice, attribué moins au contenant qu'au contenu, ne serait-il pas préférable d'abandonner un tel sujet aux journaux de modes auxquels de droit il revient?

N'en déplaise aux formalistes, l'étude que je veux essayer d'esquisser a sa place ici mieux qu'ailleurs. L'art du vêtement, qui a tenté les plus grands maîtres, à commencer par Albert Dürer, sans parler des autres, — ne reconnaissant ni entraves, ni frontières, et s'insinuant jusque dans les refuges mystérieux de la pudeur, peut s'appliquer aux moindres accessoires de la parure féminine. Le corset lui appartient; il est de son domaine et il le régit. Cette pièce éminemment

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs,* 13e année, pages 33, 65, 87 et 97.

importante du costume des femmes, qui exerce une action si manifeste, si apparente au point de vue esthétique, qui détermine l'attitude du corps, en accentue ou en comprime la souplesse, n'est pas seulement soumise à des lois architecturales ayant avec l'art les rapports les plus intimes, elle se prête à une décoration spéciale ou très simple ou très élégante, dont la fantaisie, ainsi qu'on va le voir, en dépit des variations de la mode et des habitudes des différents peuples, ne saurait s'affranchir de certaines conditions où le bon sens et le bon goût ont à la fois leur part. Pour bien faire comprendre l'intérêt tout artistique de ce sujet, il est nécessaire de donner ici quelques détails historiques dans lesquels on me permettra d'entrer.

Femme égyptienne portant le *strophium*. (D'après une frise de Karnack.)

Pour trouver l'origine du *corset,* il faut remonter bien haut dans l'histoire de l'antiquité et même jusqu'à la mythologie. Homère, en décrivant la toilette de Junon quand elle voulut séduire Jupiter, parle avec complaisance « des deux ceintures qui dessinaient amoureusement la taille de la déesse : l'une bordée de franges d'or, l'autre empruntée à Vénus, ornée de toutes les richesses » que suggère au chantre de l'*Iliade* sa féconde imagination. On est arrivé pourtant, après des études approfondies sur ce sujet, à distinguer cinq époques relatives à l'usage des vêtements qui tenaient lieu de corset, et, finalement, au corset de nos jours.

Arthémis-chasseresse portant le *stéthodesme* ou lien du sein. (Musée du Louvre.)

La première époque, celle de l'antiquité, nous fait connaître les bandes ou *fasciæ* portées par les dames grecques et romaines. Sous le nom générique de *fasciæ* et *mamillares* (bandelettes pour les seins), chacune de ces sortes de ceintures portait une appellation distincte : c'était le *capitium* le *zona,* le *cingulum,* le *stétho, desme* et enfin le *strophium,* d'un usage courant à Rome. Ces bandes et ceintures diverses, qui en somme ne différaient pas beaucoup les unes des autres, ressemblaient un peu à celles dont on entoure, de nos jours encore, le corps des enfants nouveau-nés. Elles n'étaient pas seulement destinées à enserrer étroitement la taille, mais aussi à soutenir les seins et à en augmenter le volume, à contenir l'abdomen et à effacer l'épaule. Elles avaient le même but que les corsets modernes, car, pour les Grecs et les Romains, comme pour nous actuellement, une taille fine et élancée était un signe de beauté, tandis que l'embonpoint semblait presque une difformité. Martial raille les « grosses femmes » ; Ovide, énumérant les remèdes contre l'amour, a soin de placer en première ligne « les tailles volumineuses »... Tous les auteurs anciens, d'ailleurs, recommandent aux femmes de se serrer la taille pour ne pas acquérir d'embonpoint.

On peut se rendre un compte exact de l'authenticité des bandes, bandelettes, ceintures, etc., dont il s'agit, grâce aux images reproduites sur les vases antiques, puis aussi par les statues et statuettes anciennes dont l'une, en terre cuite, et placée au musée du Louvre, représente justement une jeune femme en train de s'entourer de la bandelette *apodesme,* ou lien du sein. Au temps d'Auguste, un vêtement appelé *bastula* se composait d'une écharpe serrée à la taille, et à laquelle était attaché un jupon qui faisait saillie sur les hanches.

Les femmes de l'Inde en général, et notamment les bayadères, furent ingénieusement inspirées en adoptant une mode aussi parfaite pour la santé que charmante et voluptueuse. Elles se firent un corset avec l'écorce d'un certain arbre qui se trouve également à Madagascar; cette écorce est si élastique que chaque sein s'emboîte exactement dans l'enveloppe qu'elle lui fait. La peau étant de la même couleur que l'écorce, la femme ainsi « corsetée » paraît *nue,* et, de plus, les mouvements de la respiration se font librement par suite de la souplesse de cette curieuse production de la nature.

Thalie portant le *cingulum.*
(Musée du Vatican.)

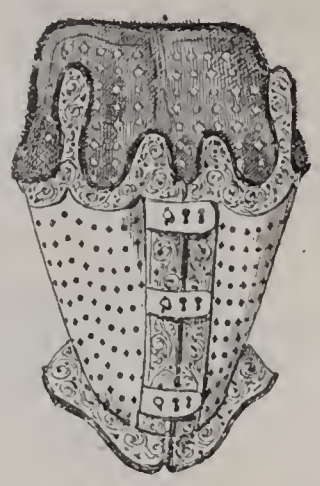
Aucun progrès n'étant signalé dans l'antiquité à la suite de cette première période, nous passons à la deuxième époque, où il s'agit spécialement de la France. Le costume de la femme pendant les premiers siècles de la monarchie franque et même pendant une grande partie du moyen âge ne présente rien qui se puisse comparer au corset. Les bandelettes romaines ne sont abandonnées que tardivement et la transition ne se fait que peu à peu. Les corsages *justaucorps* font d'abord leur apparition; ils dessinaient la taille depuis le cou jusqu'aux hanches, comme il est facile de le voir par les statues des caveaux de Saint-Denis et par celles qui décorent les portails des églises du temps. On cite, au moyen âge, le vêtement appelé *hardie;* cette sorte de corset n'était qu'une simple *cotte* qui se moulait sur la poitrine, mais sans la comprimer.

Cérès portant le *zona.*
(Musée du Vatican.)

La troisième époque embrasse la fin du moyen âge et le commencement de la Renaissance; elle est marquée par l'adoption générale des robes à corsages serrés tenant lieu de corsets. Au commencement du XVe siècle, ces robes à corsages serrés et laissant à découvert tout le haut de la poitrine furent la grande mode. Les portraits de la reine Isabeau de Bavière la représentent décolletée jusqu'à la ceinture malgré son corsage de robe formant corset, garni de fer et l'enveloppant jusqu'au bas des reins. Au XVIe siècle, certains corsets d'origine flamande sont fort curieux à examiner avec leurs garnitures de

fer adaptées à des rubans éloignés les uns des autres, et qui forment un vêtement à jour. (J'en ai vu un modèle chez Léoty, collectionneur et on le trouve reproduit ici.) Sous François Ier, on signale la *rasquine* ou *basquine* de soie, sorte de buste rembourré, sans manches, qui étreignait la taille et la moulait comme le pourpoint viril, corset sans armature passé sur la chemise.

Nous voici insensiblement arrivés à la quatrième époque qui s'étend du XVIe siècle à la fin du XVIIIe; c'est alors qu'un vêtement appelé *corsetus, cursetus* ou *corsatus*, est porté également par les deux sexes. C'était, pour les hommes, une espèce de pourpoint et de justaucorps, et pour les femmes une camisole qui se mettait sous la chemise; mais dans aucun des deux cas il ne comportait ni baleines, ni tiges de bois, ni lames de fer. L'office du corset était fait par deux robes superposées, ajustées avec art, et cousues ou lacées par derrière. Olivier de la Marche, gentilhomme de la cour de Bourgogne, dans son poème sur les parures des dames, décrit sous le nom de *cotte* une de ces robes lacées. En 1532, la reine Catherine de Médicis importe d'Italie en France la mode du corset à busc, et cet usage est bientôt adopté dans toute l'Europe; les portraits des princesses de cette époque nous montrent à quel point on poussait la compression de la poitrine, malgré les conseils des médecins *Roderie, AmbroiseParé,* et autres, qui en démontrent les inconvénients. Sans se soucier davantage des dangers signalés par *Montaigne* et *Riolan,* ni du blâme de l'*abbé Quillet*, protégé du cardinal Mazarin, dans la *Callipédie*, les dames françaises n'en persistent pas moins à se serrer la taille et à étreindre même le corps délicat de leurs enfants. Les rois eux-mêmes essayèrent de bannir cette mode dans leurs États sans pouvoir y réussir. Ces corsets, d'abord garnis de buscs de bois et d'ivoire, devinrent par la suite de vraies cuirasses, composées de baleines et de plaques de fer. — Sous Louis XIV et Louis XV, les femmes portèrent des corsets avec épaulettes et tailladés sur les hanches; puis on inventa ingénieusement ceux avec ouvertures pour les nourrices. Une mention importante est également due aux corsets garnis de nœuds de rubans de la plus grande élégance de couleurs, posés en échelle sur le devant laissé à découvert; ils faisaient partie essentielle de la grande toilette des dames de la cour de Louis XV.



Corset en fer.
(Travail flamand, XVIe siècle.)

Corset de l'époque Louis XIV.

La Révolution condamne ensuite tous les vêtements considérés comme insignes de la coquetterie, et les corsets disparaissent avec les paniers pendant quelques années. Les femmes du Directoire reprennent les costumes athéniens et remplacent les corsets par la *zona* antique, qu'elles mettent en vogue : les seins reposent sur cette large bande. Elles imitent aussi l'*anamaskhavita*, ceinture qui vient passer sous les seins et remonte ensuite par-dessus les épaules, comme la brassière qu'on met généralement aux petits enfants; cette excentricité nouvelle leur est inspirée par la Vénus aphrodite

orientale, tirée de la nécropole de Myrina, près de Smyrne, et qui se trouve au musée du Louvre. — Ces fantaisies ne durent pas et, sous l'Empire, le corset reparaît, mais, cette fois, moins rigide et très différent de ce qu'il était précédemment; quelques femmes coquettes essayèrent cependant de revenir aux corsets très serrés, mais les dames de la cour, soutenues par l'impératrice, dont la taille était très courte et la gorge proéminente, s'y opposèrent absolument. On rapporte même que l'empereur Napoléon disait à ce propos au docteur Corvisart : « Ce vêtement, d'une coquetterie de mauvais goût, qui meurtrit les femmes et maltraite leur progéniture, m'annonce les goûts frivoles qui me font pressentir une décadence prochaine. »

Corset de la fin du XVIIIe siècle.

Durant la Restauration, on rétablit la mode des corsets lacés derrière, exerçant une forte pression sur la poitrine, et garnis d'un busc *sans agrafes* se prolongeant jusqu'au milieu du ventre, ce qui fit dire par le roi Louis XVIII à Mme de Cayla : « Vous seriez la plus jolie femme de mon royaume, si, méprisant une mode absurde, vous abandonniez cet affreux corset, qui enlaidit la nature. »

Charles X se montra, lui aussi, grand ennemi du corset rigide, et les dames de sa cour, désirant lui plaire, mirent en usage un autre genre de soutien et adoptèrent une espèce de corset de basin, de coutil ou de nankin, sans busc ni baleines, qui s'attachait tout simplement par des rubans. Mais cette mode, renouvelée du genre grec, ne put se prolonger longtemps, et le vrai corset (diminutif de corps) fut définitivement repris.

« Puisque la mode est plus forte que la raison, portez des *corsets,* mais ne vous serrez pas! » disait Boitard. Ceci était dit au point de vue de la santé. Mais en envisageant la question sous une autre face, combien de gens avaient la même opinion que Béranger, lorsqu'il s'écriait :

Moi, je crois que son corset
Lui rend la taille moins fine.

Quoi qu'il en soit, depuis le commencement de ce XIXe siècle, on a fait de grands progrès dans la confection du corset, et celui que l'on porte actuellement, ne saurait être confondu avec l'ancien « corps à baleines ». Le *corps* était une vraie cuirasse, étreignant et comprimant tout le tronc, une sorte d'étui presque inflexible qu'on imite encore parfois aujourd'hui, mais seulement dans les cas forcés et lorsqu'il est nécessaire pour le redressement de la taille. En dehors de ces exceptions, le corset est un vêtement léger, souple, qui s'applique au corps sans le comprimer, sans causer ni gêne ni souffrance, sans entraver l'exercice d'aucune fonction. Non seulement l'usage du corset actuel ne doit pas être blâmé, mais il devrait même être prescrit. Lisez plutôt ce qu'en disent les hygiénistes : « A un certain moment de l'adolescence, la jeune fille manque de maintien et se replie volontiers sur elle-même, portant les épaules en avant, laissant saillir en arrière les omoplates, tenant la colonne

Corset moderne garni de peluche.

vertébrale habituellement inclinée de l'un ou de l'autre côté. Un corset souple, de dimensions en parfait rapport avec les proportions de la personne, ne s'étendant ni trop haut ni trop bas, remédiera aux défectuosités d'attitude dont elle est coutumière. Pour les femmes d'une certaine corpulence, il sera un soutien bienveillant et un précieux agent de contention. »

L'usage du corset s'est généralisé de nos jours.

On a imaginé les corsets à crochets et à boucles, s'ouvrant devant, afin de les mettre et de les ôter plus facilement; ils sont très petits, peu embarrassants et semblent presque des ceintures, dont la plupart n'ont en fer que le busc. Les goussets destinés à contenir les seins sont ordinairement soutenus par des baleines très minces et très flexibles, et le tout est garni de peluche moelleuse. Le luxe a également fait rechercher les plus riches étoffes, et l'on emploie désormais les satins brochés et les peaux de soie du plus grand prix, garnis de vraies dentelles, pour les corsets des femmes élégantes; les femmes plus simples se contentent de coutil pour l'hiver et de batiste variée de couleur pour l'été.

Corset moderne garni de dentelles.

Le nombre des corsetières est très important à Paris; on en comptait environ 3,000, il y a vingt ans, et il a beaucoup augmenté depuis. On sait qu'il faut deux jours à une bonne ouvrière pour faire un corset bien conditionné; il est donc facile de calculer que, la province aidant, il se fabrique au moins *un million* de corsets annuellement. Il est vrai que ce travail est devenu un véritable art dans notre capitale, qui fournit toutes les cours de l'Europe et toutes les élégantes des pays étrangers. A Paris, un corset de coutil se paie jusqu'à 80 francs dans les bonnes maisons, et le corset de soie ou de satin varie de 120 à 140 francs; ces corsets, agrafés mécaniquement, s'enlèvent comme par enchantement. On trouve, par contre, dans les magasins de nouveautés, des corsets pour toutes les tailles et à des prix étonnants de bon marché, depuis 10 francs et même moins; ces corsets, faits en fabrique, sont naturellement très ordinaires, mais ont encore une apparence flatteuse et assez de solidité. Il serait difficile de citer toutes les maisons en renom; les plus connues sont Léoty, Maria Marcel, des Vertus sœurs, Charavel, très appréciée au Brésil, et bien d'autres encore, dont les œuvres artistiques sont la base des toilettes les plus recherchées et excitent l'admiration des personnes compétentes.

Les progrès dans ce genre d'industrie, qu'on peut considérer comme ayant atteint la limite de la perfection, ne nous paraissent plus possibles. On est arrivé au *nec plus ultra,* et nous ne croyons pas que, malgré les aspirations du travail et de l'élégance, les expositions futures puissent nous ménager de nouvelles surprises.

GILBERTE.

P. S. — Comme conclusion à l'aperçu historique de mon excellente collaboratrice Gilberte, je dirai : il y a deux façons d'envisager la question d'art quand on parle du corset : il y a sa forme d'abord, et ensuite son ornementation. Toutefois, ne nous y trompons pas; en dépit de l'apparence, c'est la forme qui, de beaucoup, a le plus d'importance, non pas seulement parce que c'est d'elle que dépend le décor (cela va de soi et toute démonstration à cet égard est superflue), mais surtout par la raison que le corset contribue à donner au corps des femmes toute son expression esthétique.

N'est-ce pas lui qui facilite ou comprime le jeu des muscles des épaules, de la poitrine, du cou et de la tête? Selon qu'il est de petite ou de grande dimension, rigide ou élastique, trop serré à la taille par rapport à l'écartement normal de sa partie supérieure, ou trop lâche, il donne à l'attitude de la grâce, de la souplesse ou bien quelque chose de raide et de compassé. C'est lui qui a peut-être exercé le plus d'influence sur le costume des femmes et qui est l'instigateur dissimulé et tout puissant de la mode dans les modifications capricieuses de la toilette.

Aussi est-ce précisément à cause de cette importance capitale de la forme du corset au point de vue anatomique et esthétique que les femmes, outrepassant ce qu'elles devraient rationnellement demander à cet accessoire du vêtement, en font trop souvent un instrument de mensonge. Les médecins de la cour, sous le règne de Catherine de Médicis, n'avaient-ils pas déjà constaté que leurs illustres clientes ordinaires, qui portaient des corsets serrés comme on l'a vu plus haut, avaient les côtes beaucoup plus abaissées que les femmes du peuple? Pas plus les édits royaux que les ordonnances médicales n'ont pu empêcher les filles d'Ève de demander au corset d'être, en dépit de leur santé, le complaisant serviteur de leurs coquettes supercheries. Les unes prétendent faire croire, grâce à lui, à ce qui n'existe pas. D'autres, au contraire, l'emploient pour dissimuler ce qui existe trop. En vérité, je n'ai pas à m'occuper ici de ces extravagances. Je laisse de côté le corset trompe-l'œil qui pour les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* n'a pas plus d'intérêt que le corset chirurgical. Je ne parle que de celui qui, auxiliaire incontestablement nécessaire, soutient les reins sans comprimer la taille, sans gêner les mouvements, sans entraver la nature, et qui, par cela même, reste dans son rôle de serviteur de l'élégance et de protagoniste de la beauté. Ce corset-là, soumis aux lois habituelles de la simple et belle architecture, est construit exactement en vue des fonctions qu'il est appelé à remplir. C'est le gracieux monument qui, rien que par l'ondulation de ses lignes, le galbe de ses contours, la symétrie de ses saillies, la courbure serpentine et caractéristique de son évasement, doit indiquer extérieurement l'usage auquel il est destiné et la vivante souplesse de qui doit l'habiter. L'ossature de sa construction, figurée par les coutures qui fixent le busc, les baleines ou les ressorts, constituera à elle seule une image parlante et expressive, ne dissimulant aucun des éléments utiles, et ne s'encombrant point non plus, sous prétexte d'ornements, du luxe paradoxal de piqûres voyantes qui seraient des contresens à la logique de la forme. Chaque détail du décor aura sa raison d'être et accusera franchement, délicatement, avec des nuances intelligentes, quelque point essentiel de l'architecture subtile de l'objet. Faire un agrément pour l'œil de ce qui est une nécessité, n'est-ce pas le grand principe artistique? Il est tout à fait applicable ici. Et quand le corset, ainsi façonné avec le pur respect de la science anatomique, apparaît avec ses cambrures harmonieuses, ses coutures combinées autour des goussets sphériques comme les arcatures d'une coupole, avec ses baleines serties ou éventaillées de soies de couleurs, pareilles aux colonnettes des temples grecs dont les architectes soulignaient la base et le chapiteau par de sobres peintures; quand un tel corset, fringant et d'une allure presque animée, est étalé aux vitrines des spécialistes, a-t-il besoin, je le demande, d'être rehaussé de l'éclat des chatoyants satins, de la soyeuse peluche, de la gaieté légère des dentelles et des broderies multicolores pour donner l'impression de ce qu'il est véritablement par le seul charme de sa construction, c'est-à-dire un objet d'art?

Eh bien! voilà ce qui n'a été compris que de notre temps, et c'est pourquoi, de toutes les pièces du costume féminin, — si l'on pense aux élégances des XVIIe et XVIIIe siècles, — la seule qui, au point de vue de l'art, soit en progrès, c'est... le corset.

J. CH.

Char du *Triomphe de la République,* composé par M. Carpezat.
(Fête Nationale du 22 Septembre 1892).

CHRONIQUE ET NOUVELLES DU MOIS

Les Expositions universelles à l'ordre du jour : Chicago et la Belgique : le dépit des journaux allemands.
Les chars historiques et la fête du 22 Septembre.
La mort d'Eugène Gouon et la fonte à cire perdue.
Concours de l'École du Bronze.
Un progrès à la manufacture de Sèvres ; les émaux de M. Thesmar.

A l'heure actuelle, l'industrie française est aux préparatifs de l'Exposition de Chicago. Les Comités se sont formés et travaillent officiellement avec activité. Dans les ateliers on met la dernière main aux œuvres qui vont aller, en Amérique, représenter le goût et le génie français. Est-ce à dire que nos fabricants mettent beaucoup d'enthousiasme à cet effort fait en vue d'une nouvelle exhibition internationale ? Évidemment non. Nous commençons à nous blaser et à savoir ce qu'en vaut l'aune, de ces triomphes que nous remportons successivement dans toutes les capitales du monde, triomphes à la Pyrrhus, qui nous coûtent chaque fois quelque secret livré à nos concurrents, habiles à en profiter contre nous.

Et cependant, l'Exposition de Chicago n'est pas encore ouverte, que la Belgique songe déjà à en organiser une de son côté pour 1895. Sera-ce à Bruxelles ou à Anvers ? Pour éviter la dispute qui se produisit naguère entre New-York et Chicago, nos bons voisins, prenant un parti digne du jugement de Salomon, décident, paraît-il, que l'Exposition aura lieu à la fois à Bruxelles et à Anvers. Un chemin de fer spécial reliera les deux points de l'entreprise. On rêve de faire grand, en Belgique !

Si l'on pense que l'Exposition universelle de Berlin suivra presque immédiatement celle

des Belges en attendant la grande Exposition internationale de Paris de la fin du siècle, à laquelle nous nous préparons déjà, on verra que ce ne sont pas les exhibitions qui manquent sur la planche.

Mais l'Exposition de Berlin aura-t-elle lieu, oui ou non? On n'en sait plus rien. Ce qui se passe chez les Allemands à ce sujet est quelque peu comique. J'ai fait connaître il y a deux mois, par quelques extraits topiques de certains journaux d'outre-Rhin, la colère et le dépit dont nos rivaux avaient été saisis en voyant avec quelle décision le Gouvernement français avait arrêté le projet de l'Exposition universelle de Paris pour 1900. Les doléances continuent de remplir les feuilles germaniques, agrémentées d'assez plaisantes vivacités de plume à notre endroit. On a pris le parti de déclarer que si le projet de l'Exposition de Berlin a échoué, c'est parce que le Chancelier de l'Empire, M. de Caprivi, l'a voulu ainsi. Un journal bavarois, l'*Allgemeine Zeitung*, en donne même les raisons suivantes: « Les gens bien informés, dit-il, prétendent que le comte de Caprivi ne fait en cela que suivre les vues de l'Empereur. Ce dernier, paraît-il, craint un accroissement de prix des moyens d'existence, ce qui mécontenterait grandement la classe ouvrière. » Et le journal en question répond aussitôt à cet argument:

« Cette crainte fait honneur au souverain, mais les conseillers de Sa Majesté devraient lui dire que cette augmentation du prix de la vie, si elle est probable, ne sera en tout cas que passagère et sera compensée d'ailleurs, et au delà, par l'activité énorme qui précédera l'Exposition dans toutes les branches de l'industrie. En ce qui concerne en particulier le prix des loyers, il n'y aura que certaines parties de la ville qui en souffriront : ce seront ceux où les étrangers affluent, et nullement les quartiers ouvriers. Depuis une vingtaine d'années, l'augmentation du prix de la vie a entraîné une augmentation parallèle des salaires, parfois même c'est l'augmentation des salaires qui a précédé et occasionné une élévation du prix des choses de première nécessité. Il n'est pas admissible que, d'ici à 1897 ou 1898, nous n'ayons en Allemagne aucune augmentation des salaires. Elle se produira avec ou sans l'Exposition.

» On a prétendu encore que si le Reichstag affecte 20 à 30 millions à l'Exposition, le budget de la guerre de l'Empire en souffrira peut-être. Cet argument a été mis en avant par quelques journaux. Mais si les divers États allemands se décident à mettre des fonds à la disposition du Reichstag pour l'Exposition universelle, ce dernier ne peut refuser: ce sera une dépense productive, qui sera largement couverte plus tard. Si en même temps les États allemands offrent des fonds pour augmenter l'armée, et surtout pour assurer la défense nationale, il ne se trouvera aucune majorité au Reichstag pour repousser cette offre. Si cela arrivait, les États allemands n'auraient qu'à attendre d'un autre Reichstag ce que celui-ci n'aurait pas voulu leur accorder.

» Courage donc et confiance! Confiance dans l'industrie allemande et dans la ville de Berlin, qui seront toutes deux à la hauteur des devoirs que leur imposera l'Exposition universelle. Ce ne serait pas la peine vraiment d'avoir été à Chicago si les forces et le courage doivent manquer pour mener à bien une entreprise nationale. »

Hâtons-nous d'ajouter que l'optimisme de la feuille bavaroise est loin d'être partagé par la majorité des Allemands. Les journaux de Berlin les plus autorisés pour traiter cette question, ceux qui représentent le mieux les idées des industriels de la capitale, ont perdu tout espoir. Ils accusent de cet insuccès, en premier lieu, les grands propriétaires fonciers, les propriétaires de mines, et enfin le Gouvernement, qui ont voulu, disent-ils, faire échec à la démocratie et au socialisme. Sans chercher à savoir le fond des choses en cette affaire, bornons-nous à constater, non sans surprise, que la plupart des journaux allemands ont accueilli notre décision d'ouvrir une exposition à Paris en 1900 comme une manifestation du chauvinisme français contre leur pays. « Nous avons salué avec joie, dit à ce sujet la *Gazette de Cologne*, les explosions de colère patriotique suscitées par la décision des Français. Nous avons constaté un fois de plus la nature des sentiments qui animent le Gouvernement français vis-à-vis de l'Allemagne. Aucun doute ne peut plus subsister sur ce point. » Assurément c'est de la folie douce, et l'on sourira, en France, d'une pareille interprétation, que la *Gazette de Cologne* accompagne de cette phrase non moins curieuse: « Ce manque de courtoisie des Français n'excuserait nullement les Allemands, s'ils se laissaient aller à quelque violence, ou s'ils quittaient leur attitude purement expectante. » Le journal de

Cologne termine cette petite diatribe en conseillant à l'industrie allemande de se montrer le plus possible dans les expositions étrangères. Prenant à partie notamment les bijoutiers de Pforsheim, qui avaient accepté l'Exposition de Berlin à la condition que l'Allemagne n'exposerait pas à Chicago, elle dit:

« C'est un exemple de l'accord qui existe en Allemagne dans les esprits. Il serait difficile d'en trouver un plus frappant. Il faut dire que les bijoutiers de Pforsheim n'envoient rien à Chicago, et, s'ils voulaient écouter nos conseils, ils reviendraient sur leur abstention. Il en est temps encore, et ils feraient bien, car ils ont le plus grand intérêt de se faire connaître à l'étranger et surtout en Amérique, où ils doivent prouver qu'ils sont capables de lutter avec n'importe qui. En Allemagne leur réputation est faite, mais il n'en est pas de même au dehors. La participation à une exposition étrangère est une question d'un ordre différent que celle de l'organisation d'une exposition nationale. Les Anglais et les Français font de grands efforts pour paraître dignement à Chicago, il est donc désirable que l'Allemagne ne reste pas en arrière. »

On avouera que ces observations valaient la peine d'être portées à la connaissance du public français et des lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*.

***

Simple réflexion au sujet de la fête du 22 Septembre et des cortèges historiques qui ont été organisés à cette occasion. Assurément ce n'est pas moi qui me plaindrai de l'idée qu'a eue la Municipalité parisienne de rehausser d'un attrait d'art une fête populaire. Les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* se souviennent peut-être de ce que je disais, ici même, à propos des fêtes du 14 Juillet, et des vœux que j'exprimais, m'associant sur ce point avec M. Francis Magnard, pour nous arracher, dans les solennités de cet ordre, aux vulgarités coutumières et aux banalités des éternels lampions dont on se contente d'*embellir* Paris. On a fait, pour le 22 septembre, un effort auquel il est de simple justice d'applaudir. Et pourtant le résultat a-t-il donné une satisfaction véritablement délicate aux esprits capables de goûter les jouissances d'un spectacle organisé pour le plaisir des yeux? Certes, quelques-uns des chars de la fête politique dont je parle étaient agencés avec beaucoup de goût. Le *char du Chant du Départ*, de M. Jambon, construit en forme d'arc de triomphe, était imposant; le *char de la Concorde et de la Paix*, de MM. Rubé et Chaperon, avec ses trophées d'outils et d'armes sur l'avant, son groupe monumental de l'Abondance et de la Paix, sa balustrade dorée formant rampe, et ses guirlandes de fleurs peintes, d'une richesse de coloris et d'une perfection de facture remarquables, était également d'un bel effet. J'ai préféré, pour ma part, le *char du Triomphe de la République*, de M. Carpezat, disposé gracieusement en forme de nef, dont l'étrave figurait un dauphin entouré de tritons sonnant de la conque marine. Le symbolisme en était clair: on voyait au milieu, sur la sphère du Monde, une République triomphante, tenant dans la main droite un drapeau tricolore et élevant de la main gauche le flambeau de la Liberté; à ses pieds les génies de la Jeunesse lui offraient des palmes et des couronnes. Le piédestal était décoré par des figures allégoriques de la Liberté, de la Fraternité, des Sciences, des Arts et du Travail.

Néanmoins, on ne saurait le dissimuler, ces divers chars, si savamment composés, cette figuration nombreuse, costumée et stylée dans les règles, tout ce décor ambulant et magistral laissait après soi une impression d'insurmontable froideur, de je ne sais quelle pompe officielle et conventionnelle qui n'éveillait dans la foule aucun tressaillement.

Vous êtes-vous demandé les motifs de ce contraste : une décoration si parfaite n'éveillant sur son passage ni cris enthousiastes, ni puissantes explosions populaires, ni même ce plaisir discret que donnent les spectacles réglés avec le charme de l'art? Combien différent est l'effet des cortèges historiques comme ceux que nous avons vus, par exemple, il y a quelques années à Toulouse, et plus récemment à Rouen, ou encore en Belgique! C'est que là, on donne aux chars une expression décorative moins académique, mais plus conforme aux traditions de la foule. C'est moins littéraire et plus plastique. Les figurations représentent et

rappellent des habitudes joyeuses, chères aux populations, qui se retrouvent en elles et les saluent de leurs vivats.

On me pardonnera cette observation, qui n'a plus, après deux mois écoulés, qu'un intérêt rétrospectif, mais qui pourra avoir son utilité pour les fêtes de l'an prochain. Qu'on veuille bien se reporter aux fameux cortèges organisés durant la première Révolution par les soins du peintre David et qui furent entachés des mêmes défauts signalés ici. Jamais la foule ne se passionnera devant le défilé de personnages historiques, fussent-ils Grecs ou Romains — qui ne provoqueraient en elle aucune vibration en accord avec ses mœurs, ses jeux familiers, ou qui n'évoqueraient aucune de ses traditions populaires.

***

Aucun discours officiel n'a été, je crois, prononcé sur la tombe du pauvre Eugène Gonon, le grand fondeur, qui est mort au commencement du mois de septembre dernier. Il eût, cependant, bien mérité les honneurs d'un éloge funèbre, ce vénérable artisan dont la carrière a été si honorable, si laborieuse, et qui a eu l'incontestable mérite de faire revivre chez nous les procédés de la fonte à cire perdue. Il n'avait certes rien des allures d'un Parisien fin de siècle et bien plutôt semblait appartenir à la race des patients travailleurs du moyen âge. On eût dit un alchimiste préoccupé de garder le précieux secret de la pierre philosophale. Or, pour lui, la pierre philosophale, qui ne l'enrichit d'ailleurs pas, ce fut son cher procédé auquel il consacra son existence entière, comme son père, Honoré Gonon, lui avait consacré la sienne. Même dans ces dernières années — il avait près de quatre-vingts ans — sa passion parfois enflammait ses yeux clairs et, quoiqu'il dût pour marcher s'appuyer sur une canne, sa voix, quand il parlait de ses travaux, prenait un accent de juvénile enthousiasme.

Il était né à Paris en 1814, avait fait de bonnes études artistiques et scientifiques. Dès sa jeunesse, son père l'intéressa à sa tentative de fonte à cire perdue. C'est ainsi que l'admirable *Lion* de Barye qui se trouve au jardin des Tuileries, fut coulé en bronze par « Honoré Gonon et ses fils », comme l'atteste la signature qu'on y peut lire. A la mort de son père, Eugène Gonon continua la tradition, tradition onéreuse et modeste, qui donna à son nom une noble réputation de probité et de sincérité.

Durant plus d'un demi-siècle, il ne cessa d'améliorer son système et de perfectionner son travail. Malheureusement il avait à lutter contre la routine et les habitudes des fabricants de bronze, enclins, naturellement, à préférer la fonte au sable. Néanmoins, après Barye, il eut la chance de rencontrer un sculpteur comme Dalou, fervent adepte de la cire perdue, ou comme Rodin, qui lui ont donné l'occasion d'exécuter d'admirables travaux. La dernière œuvre importante qui soit sortie de ses ateliers est le magnifique bas-relief de Dalou, *Mirabeau et le marquis de Dreux-Brézé*, qui a été placé l'année dernière à la Chambre des députés. Ce fut pour l'habile fondeur une opération colossale à laquelle il n'employa pas moins de sept années. Il y dépensa toute son énergie et sa volonté opiniâtre, mettant une sorte de coquetterie à dissimuler à tous les yeux, jusqu'au parfait achèvement, les phases du travail, avant de jouir de son définitif succès.

Je me souviens de l'accueil que fit, en 1876, au laborieux Eugène Gonon, M. le marquis de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts. D'éminents sculpteurs, tels que Guillaume, Perraud, Cavelier, Paul Dubois, Chapu, Falguière, Gérôme, etc., avaient rédigé une pétition demandant que l'État achetât de Gonon le manuscrit où celui-ci exposait l'art de fondre en bronze à cire perdue. M. de Chennevières s'empressa de faire droit à cette requête, et, par ses soins, le dit manuscrit fut publié. Mais à quoi a servi ce document? Qui l'a lu? Gonon, je le sais, se plaignait dans ces derniers temps que l'État n'eût rien fait pour propager sa découverte. « Que voulez-vous, disait-il, qu'il fasse de mon procédé lorsque je serai mort? L'État ne m'a envoyé aucun élève que je puisse initier à mon art. » Il est vrai qu'on eût pu et qu'on eût dû, peut-être, favoriser l'art de la cire perdue en plaçant dans les ateliers de Gonon des élèves capables de profiter des leçons d'un tel maître. La cire perdue n'étant

point un procédé industriel, il me semble que ce serait un devoir pour l'État d'en entretenir et d'en développer la pratique. Néanmoins, Gonon ne pouvait se faire illusion sur la portée des enseignements qu'il pouvait donner. L'art de la fonte poussé à ce point tient moins au procédé qu'au talent personnel de celui qui l'exerce. A l'heure qu'il est, les fondeurs à cire perdue tels que MM. Bingen, Layard, ou les frères Thiébault sont là pour l'attester.

Il n'en est pas moins vrai que c'est à Eugène Gonon que l'on doit le retour de faveur dont jouit parmi les sculpteurs vraiment artistes le système de la fonte à cire perdue, le seul qui traduise avec une exactitude absolue l'œuvre modelée. On ne doit pas l'oublier.

***

La Réunion des Fabricants de Bronze, qui ne néglige aucune occasion de stimuler le zèle des élèves de son École de la rue Saint-Claude, a ouvert un concours dont j'ai été convié ces jours derniers à constater les résultats, fort intéressants. Il s'agissait de la composition d'une plaquette devant servir de modèle pour le concours de ciselure au repoussé devant être ouvert prochainement. Le programme indiquait que la plaquette devait être de style Louis XVI, dans le genre de Salambier: fond uni, avec mascarons de femme supportés par un motif d'architecture, ou ornements donnant naissance à des rinceaux ou attributs.

Ce concours, qui offre le double avantage de faire composer par des concurrents un modèle devant être traduit par la ciselure, de telle sorte qu'en les composant les élèves ont à tenir compte des conditions spéciales imposées à l'interprétation, a suscité tant de bonnes volontés que le jury a spontanément décidé d'augmenter le nombre des récompenses. Dix-sept concurrents y ont pris part.

Le premier prix (300 francs) a été attribué à M. Germain, dont nous reproduirons la plaquette lorsqu'elle aura été traduite par la ciselure. Il a figuré sur un socle une tête de femme, animée de la grâce piquante du dix-huitième siècle, qu'entourent des guirlandes de fleurs mêlées à la fumée d'encens d'un brûle-parfum. Beaucoup de goût dans les détails. Je ne reprocherai que l'absence de parti pris dans la composition, un peu floconneuse. — Le deuxième prix (200 francs) a été obtenu par M. Charles Cornu, qui a représenté une tête de faunesse au milieu des attributs classiques chers à Salambier. — M. Henri Pain a bénéficié du sentiment de satisfaction du jury, qui a accordé à son œuvre une récompense supplémentaire de 250 francs. Enfin les mentions ont été données à MM. Lelièvre et Daragon.

***

Il faut signaler ici une importante acquisition dont vient de s'enrichir le musée de Cluny, et qui mérite d'attirer l'attention des fabricants de tissus. C'est un lot de débris d'étoffes de plusieurs provenances: il en est de byzantines et d'arabes, de coptes et d'allemandes. Cette collection est curieuse non seulement pour l'histoire du vêtement, mais pour l'étude des procédés de tissage en usage autrefois. Elle prouve, par exemple, qu'il existait en Allemagne, en plein moyen âge, des fabriques de toiles imprimées, dont les produits pourraient se comparer, sans trop de désavantage, à nos indiennes imprimées d'à présent, et que certains centres arabes, Grenade, notamment, ou Palerme, fabriquaient, aux environs de l'an 1000, des étoffes de soie ornées de motifs de couleurs délicieux, de l'exécution la plus soignée et du goût le plus pur. Ainsi, l'on voit dans la collection acquise par le musée de Cluny, un superbe morceau d'étoffe qui représente deux paons affrontés, séparés par un arbre traité à la façon décorative orientale. Entre les pattes des grands oiseaux s'ébattent de petits quadrupèdes, des lièvres, des chiens, des chacals. Le motif est encadré dans une bordure semi-circulaire formée d'extrémités de plumes de paon; il est supporté par une espèce de bande, où se lit en caractères confiques l'inscription Barakh-el-Kamileh (Bénédiction parfaite!) et cette bande a pour support, elle-même, deux petits oiseaux adossés. Le motif est unique, mais se

répète indéfiniment, en couleurs variées, tantôt rouges, tantôt jaunes, sur le fond noir du tissu.

Le savant directeur du musée de Cluny, M. Darcel, considère que les morceaux les plus intéressants de la collection, après celui-ci, sont les fragments d'étoffe copte, plus curieux encore peut-être au point de vue de la fabrication, que ceux qui ont été récemment recueillis aux musées des Arts décoratifs et des Gobelins.

***

Nous avons trop souvent dit, dans la *Revue des Arts décoratifs*, ce que nous pensons de la décoration picturale entreprise à l'Hôtel de Ville de Paris, et qui se poursuit sans esprit d'ensemble, sans homogénéité, pour qu'il soit utile de revenir sur ce sujet à propos du dernier concours jugé le 20 octobre dernier.

Il s'agissait, cette fois, de la décoration des deux salons qui précèdent la grande salle des Fêtes, lesquels, étant symétriques, comprennent des compositions devant s'adapter aux parois qui sont au-dessus des arcades, soit un plafond, deux frises, quatre écoinçons, plus l'entourage des plafonds et trois tympans dans le salon nord, deux dans le salon sud.

Cinquante artistes ont pris part au concours, et, dans le nombre, d'excellents peintres. Mais, hélas! c'est toujours la même absence du véritable sentiment décoratif, la même ignorance des lois fondamentales de cette forme spéciale de l'Art, la même indigence d'inspiration! La plupart des concurrents se sont préoccupés beaucoup plus du *sujet* que de la nécessité primordiale d'*orner* d'une façon harmonieuse et logique les surfaces offertes à leurs pinceaux. Les uns, croyant faire sans doute leur cour au Conseil municipal, ont présenté des projets figurant des scènes d'émeutes, de barricades, une glorification compliquée d'événements révolutionnaires. Les autres ont saisi cette occasion pour se livrer à une débauche de symbolisme philosophique plus ou moins obscur. Je ne parle pas des tartines banales et monotones qui montrent pour la millième fois la Ville de Paris sur un vaisseau accueillant avec des sourires ineffables les peuples-frères dans un concert de paix universelle, ni des personnifications exaspérantes des Sciences, des Arts, de l'Agriculture et de l'Industrie.

Les moins inacceptables parmi ces compositions sont celles où quelques artistes ont évoqué diverses coutumes particulières à certains quartiers de Paris ou bien à la banlieue, ce qui a fourni des prétextes à d'intéressants paysages. C'est en général dans cette catégorie que le jury a cherché les six projets qu'il avait à primer. Les projets désignés sont ceux de MM. Bonis et Mouré, Danger, Delance, Jules Ferry, Henri Martin et Bigaux-Simar.

***

Le maître céramiste Théodore Deck, dont le nom restera ineffaçable dans l'histoire des arts du feu en notre siècle, a été enterré le 15 mai 1891 au cimetière Montparnasse. Nous avons retracé alors cette carrière si brillante et si bien remplie. Les amis et admirateurs du célèbre potier viennent de lui élever un monument funèbre, qui a été inauguré il y a quelques jours, le 9 novembre. Plusieurs discours ont été prononcés. Au nom du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, M. Roger Ballu a rappelé les grandes qualités de Deck et ses éclatants succès.

C'est le sculpteur Bartholdi qui a dessiné le monument. La tombe est toute en granit rehaussé d'émaux et de faïences; sur la dalle, des lotus bleus; sur la stèle, des narcisses, et le médaillon de Deck avec cette inscription en latin : *Il arracha le feu au ciel.*

***

Je ne veux pas terminer cette chronique sans dire un mot des travaux que M. Thesmar, le grand virtuose de l'émail, est en train d'exécuter pour la manufacture de Sèvres.

C'est encore un secret, mais ce sera la grosse nouvelle de demain.

M. Thesmar a trouvé le moyen de décorer la porcelaine en la revêtant de ses admirables émaux. Nous avons vu ses premiers essais. C'est une fête éblouissante pour les yeux. Les fleurs, les fruits, les insectes, les libellules aux ailes diaprées, jetés avec grâce sur la panse des vases, sur le couvercle des bonbonnières, font éclater sur la pâte kaolinique le charme de leurs pétillantes couleurs avivées par les paillons.

Ce sera une révolution dans la fabrication de la manufacture de Sèvres. J'en parlerai prochainement.

JUDEX.

COURRIER DE L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

EXPOSITION DE L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS DE CARLSRUHE. — A l'occasion du jubilé du grand-duc de Bade, en 1892, une Exposition a été ouverte dans les nouvelles salles de l'École des Arts décoratifs de Carlsruhe. Cette Exposition, où ne figuraient que des travaux exécutés par les élèves, a montré tous les progrès accomplis par l'École, sous la direction de son chef, M. H. Gotz. Toutes les branches des arts industriels y étaient représentées, sans qu'on puisse dire celle qui l'était le mieux. L'Exposition occupait le rez-de-chaussée et deux étages du bâtiment de l'École des Arts décoratifs. Au rez-de-chaussée se trouvaient la sculpture et le modelage; on y remarquait entre autres plusieurs bustes polychromes. Le premier étage était consacré aux études des cours préparatoires, dessins géométriques, géométrie descriptive, études d'ombres portées, de perspective et de calligraphie, etc. Là se trouvaient également les gravures, les ciselures sur métaux et les bois sculptés qui, par leur ensemble, constituaient certainement la partie la plus intéressante de l'Exposition. Enfin, à l'étage supérieur, on voyait les travaux des élèves du cours de décoration, les peintures décoratives, les peintures sur verre, les lithographies. On voit que l'Exposition formait un tout très complet et embrassait toutes les branches de l'instruction donnée à l'École.

L'UNION DES ARTS DÉCORATIFS DE BRESLAU. — Après avoir organisé, au commencement de cette année, une exposition des œuvres de H. Gotz, directeur de l'École des Arts décoratifs de Carlsruhe, l'Union des Arts décoratifs de Breslau a voulu faire un pas de plus et montrer qu'il lui était possible d'organiser une seconde Exposition du même genre, mais avec des ressources fournies uniquement par la Silésie. Un grand nombre d'industriels ont répondu à l'appel qui leur avait été fait, et comme, en outre, certains amateurs avaient envoyé les pièces les plus précieuses de leurs collections, on comprend que l'Exposition a été fort intéressante. Toutes les branches d'industrie de la Silésie n'étaient pas représentées, il s'en fallait de beaucoup; on ne peut cependant que féliciter l'Union des Arts décoratifs de Breslau de sa tentative, qu'elle pourra renouveler en perfectionnant ses moyens d'exécution.

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE COLOGNE. — Le dernier rapport sur la situation du Musée des Arts décoratifs de Cologne signale les nombreuses augmentations accomplies depuis quelques mois. Les diverses collections, déjà fort riches, se sont accrues d'un grand nombre d'objets nouveaux dont quelques-uns sont de la plus haute valeur. Ces objets proviennent, soit de dons faits par des particuliers, soit d'acquisitions directes effectuées par la Direction du Musée. Les fonds nécessaires aux achats proviennent soit de

subsides donnés par l'État, soit des recettes propres au Musée. Ces ressources sont suffisantes pour permettre chaque année d'augmenter dans une large mesure les richesses du Musée.

L'Union allemande des Arts décoratifs. — Le dernier rapport annuel sur la situation de l'Union allemande des Arts décoratifs, dont le siège est à Berlin, constate que cette Société est des plus florissantes. Le nombre des membres s'est accrû de trois cents environ, depuis un an, si bien que le total s'élève aujourd'hui à sept cent quatre-vingt-sept. Sous le rapport financier, la situation est également excellente, non seulement parce que la caisse a été administrée avec sagesse, mais aussi parce que le ministre du commerce a bien voulu envoyer un subside de douze cents marcs. C'est la troisième fois qu'un subside est accordé à la Société, ce qui montre tout l'intérêt que le ministre lui porte.

L'Union des Arts décoratifs de Hambourg. — Dans sa séance du mois de mai dernier, l'Union des Arts décoratifs de Hambourg a décidé la fondation d'un musée de sculpture qui sera annexé au Musée actuel. Une somme importante a été votée pour l'achat d'œuvres françaises modernes.

École des Arts décoratifs de Pforsheim. — Dès le commencement de l'année courante, l'agrandissement de l'École des Arts décoratifs de Pforsheim fut jugé nécessaire. Le nombre des élèves s'est encore élevé, en effet, de deux cent trente-six à deux cent quarante-trois, et comme une augmentation est encore à prévoir, un accord a été conclu entre le gouvernement grand-ducal et la municipalité de Pforsheim. L'École professionnelle, qui jusqu'ici était placée dans le même bâtiment que l'École des Arts décoratifs, sera transportée autre part, et cette dernière jouira dorénavant seule des locaux qu'elle partageait avec sa voisine. La nouvelle École professionnelle sera terminée en décembre 1892.

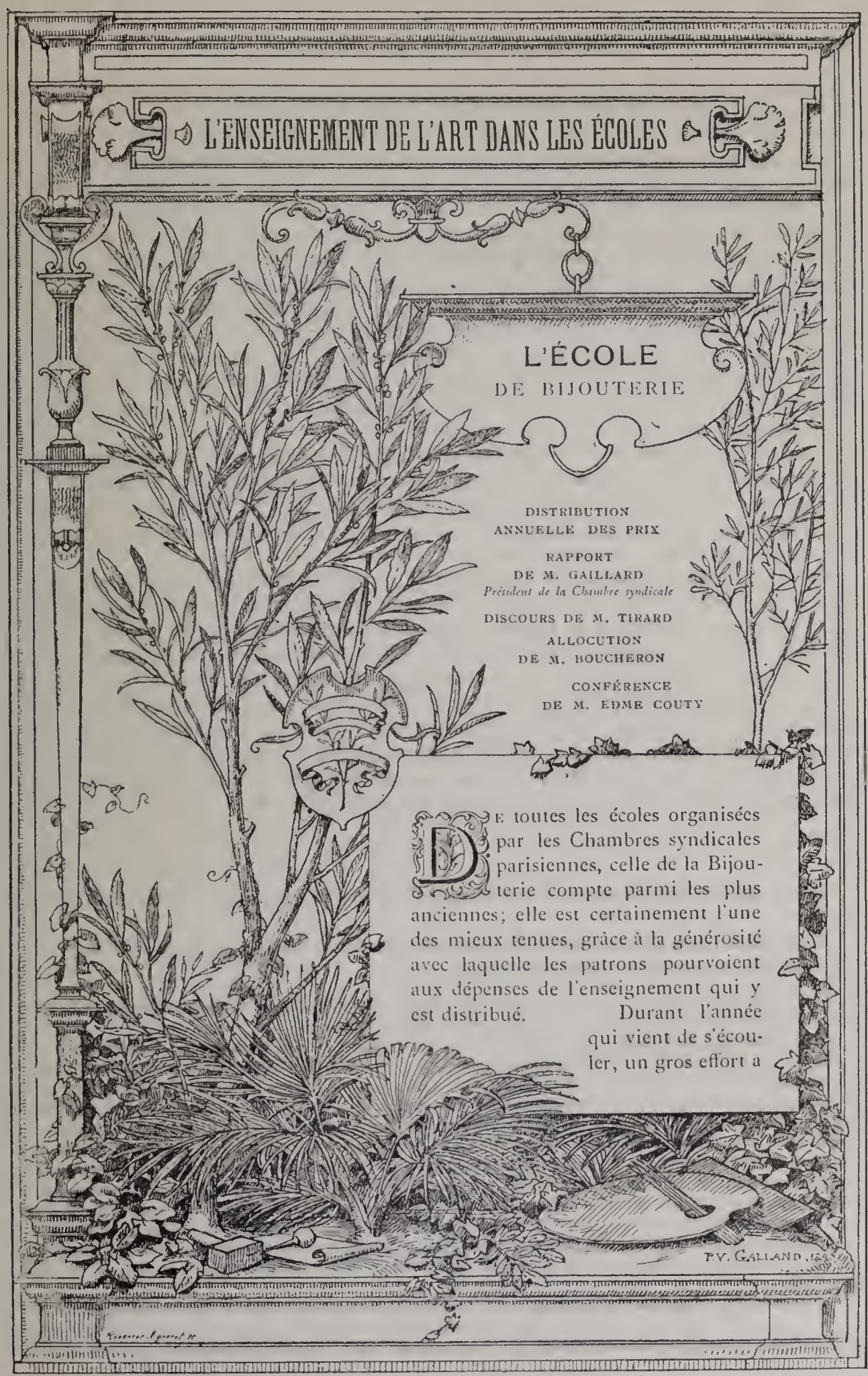
ANGLETERRE

Une École de Décorateurs en Écosse. — La Fédération des peintres en bâtiment de Dundee (Écosse) a ouvert l'année dernière une École de peinture, dans laquelle les apprentis reçoivent une instruction complète dans toutes les branches de leur métier. Cette création a donné d'excellents résultats. Dans la dernière assemblée générale, le Président de la Fédération a rendu compte d'une visite qu'il avait faite à l'École professionnelle de peinture, et des progrès accomplis par les apprentis. Il constate que cette création répondait à une véritable nécessité. — *(The Journal of the decorative Art.)*

AUTRICHE

Le Muséum de Vienne. — Le Muséum de Vienne vient de publier son rapport pour l'année 1892, lequel se divise en sept parties. Dans l'introduction, il y est dit que conformément aux traditions du Muséum, la Direction a ouvert en 1892 le plus d'Expositions spéciales qu'il lui a été possible. Ces Expositions ont été au nombre de quatre. Elles se sont succédé presque sans interruption. La première a été ouverte au mois de janvier, c'était une Exposition du costume à la fois historique et moderne. Ensuite a eu lieu une Exposition de photographies d'amateurs. La troisième Exposition a été celle de l'École des Arts décoratifs qui, comme on le sait, se reproduit tous les deux ans. C'est toujours un événement considérable pour l'industrie viennoise. Enfin, au mois de décembre a eu lieu l'Exposition de Noël, organisée par l'Union des Arts décoratifs, avec le concours du Muséum. Cette Exposition de l'art industriel autrichien a été fort intéressante, mais cependant il a semblé que le public était un peu lassé par ces Expositions successives et trop rapprochées, et qu'il valait mieux les espacer davantage. On a décidé, en conséquence, qu'il n'y en aurait pas de semblable en 1892.

Le rapport expose ensuite la situation du Muséum en 1891, et indique les faits principaux, relatifs à sa direction, visite des collections, achats divers, publications, conférences, enseignement, etc. La situation est toujours prospère.


L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES
L'ÉCOLE
DE BIJOUTERIE
DISTRIBUTION
ANNUELLE DES PRIX
RAPPORT
DE M. GAILLARD
Président de la Chambre syndicale
DISCOURS DE M. TIRARD
ALLOCUTION
DE M. BOUCHERON
CONFÉRENCE
DE M. EDME COUTY
De toutes les écoles organisées par les Chambres syndicales parisiennes, celle de la Bijouterie compte parmi les plus anciennes; elle est certainement l'une des mieux tenues, grâce à la générosité avec laquelle les patrons pourvoient aux dépenses de l'enseignement qui y est distribué. Durant l'année qui vient de s'écouler, un gros effort a
P.V. GALLAND

été encore tenté pour donner aux études plus de force et pour obtenir des résultats plus efficaces. On a demandé à M. Paul Collin, inspecteur du dessin et sous-directeur de l'École nationale des Arts décoratifs, de fournir un programme complet d'enseignement, et c'est d'après ce programme que les cours ont été refondus, remaniés, améliorés. Une des nouveautés de cette modification est la substitution de cours faits pendant la journée aux cours qui avaient lieu exclusivement le soir. L'avantage d'un tel changement saute aux yeux. Les professeurs ont ainsi plus de temps devant eux, et les élèves sont plus dispos qu'après une journée de fatigue à l'atelier. Mais pour réaliser ce très simple progrès, il fallait pouvoir préjuger de la bonne volonté des patrons, qui avaient à permettre à leurs apprentis de prélever sur le temps que ceux-ci doivent leur consacrer les heures de classes. L'expérience a prouvé qu'on avait eu raison de compter sur leur bienveillance. En général, les orfèvres et les bijoutiers ont mis le plus grand empressement à adhérer à la demande de la Chambre syndicale et à envoyer leurs apprentis à l'École. Presque aucun d'eux n'a songé à son intérêt particulier. Il s'agissait de la jeunesse qu'il faut instruire, qu'il faut armer pour le combat de la vie : on n'a pas hésité.

Mais la Chambre syndicale de l'orfèvrerie, de la joaillerie et de la bijouterie ne veut pas s'arrêter dans cette voie. Elle songe à faire grand, ainsi qu'on va le voir tout à l'heure.

C'est du moins ce qui nous a été révélé à la cérémonie de la distribution des prix aux élèves de l'École, qui a eu lieu le samedi 29 octobre dernier, dans la salle du grand amphithéâtre, au Conservatoire des Arts et Métiers.

Cette solennité a reçu, cette année, un éclat tout particulier. M. Tirard, sénateur, présidait, ayant à ses côtés les membres les plus éminents de la corporation des orfèvres parisiens : MM. Gaillard, président de la Chambre syndicale, Martial-Bernard, Boucheron, Falize, Bouilhet, Froment-Meurice, Lefebvre, Debain, Boin, etc. Dans l'auditoire, composé de quatre à cinq cents personnes, ouvriers bijoutiers, apprentis avec leurs familles, rien d'exubérant ni de tapageur. Bien que la musique fût de la fête, on se sentait dans une atmosphère de recueillement. Il y avait dans l'air je ne sais quoi de familial, de la simplicité, du sérieux, et de la cordialité. M. le colonel Laussedat, le très distingué directeur du Conservatoire, qui est toujours si heureux lorsqu'il a l'occasion d'ouvrir les portes de son établissement à une manifestation de l'art et de l'industrie, se montrait rayonnant.

***

Il était près de huit heures et demie lorsque l'actif et zélé président de l'Association prit la parole.

Après avoir remercié l'honorable M. Tirard d'avoir bien voulu accepter la présidence de la cérémonie, M. Gaillard s'est exprimé ainsi :

La cérémonie qui nous réunit aujourd'hui est plus qu'une distribution de prix ordinaire : elle est une véritable fête de famille, en même temps qu'une fête corporative.

Chaque année, vers cette époque, et cela depuis un quart de siècle, notre Chambre syndicale distribue aux élèves de son École les récompenses que leur zèle, leur assiduité, leur conduite et leur travail ont pu leur faire mériter. Cette cérémonie a, depuis la création de notre École, toujours eu lieu en cette enceinte, en ce Conservatoire des Arts et Métiers, qui fut le berceau de notre enseignement professionnel de dessin et de modelage, et où les directeurs qui se sont succédé nous ont donné avec tant d'empressement et d'amabilité une si bienveillante hospitalité. Nous ne saurions trop garder un excellent souvenir à ceux d'entre eux qui ne sont plus, ni être trop reconnaissants envers le directeur actuel, M. le colonel Laussedat, pour les excellents conseils et les encouragements qu'il nous donne sans cesse en nous secondant et en facilitant autant qu'il le peut, dans la mesure de ses attributions, le développement de notre science industrielle. Permettez-moi, Monsieur le Président, de vous témoigner ici, au nom de tous mes collègues, nos meilleurs et nos plus vifs remerciements, ainsi qu'à M. Masson, l'obligeant et distingué ingénieur du Conservatoire qui le seconde si intelligemment.

Je vous ai dit, Monsieur le Sénateur, qu'il y avait déjà un quart de siècle que notre École était fondée, et en me reportant à cette inauguration déjà si loin de nous, je me souviens que vous assistiez, ici même, au Conservatoire, à une assemblée dans laquelle notre ancien et très hono-

rable président, M. Falize père, proclamait le succès de l'ouverture de nos cours, pour lesquels cent cinquante jeunes gens s'étaient fait inscrire. Et je me souviens aussi que vous aviez bien voulu applaudir au rapport que j'ai eu l'avantage de présenter à cette époque sur la genèse de cette École, l'une des premières, si ce n'est la première, due à l'initiative syndicale.

Mais, depuis ces temps éloignés, notre Chambre syndicale y a constamment apporté des améliorations et des innovations qui ont toutes donné des résultats heureux et très satisfaisants. C'est ainsi que des concours mensuels de composition y ont été ajoutés, laissant aux élèves l'initiative des recherches décoratives sur un sujet ou une forme déterminés. Plus tard, nous avons ajouté l'enseignement de la transformation des styles à travers les époques, étude aussi attrayante qu'instructive. Plus récemment encore, notre Chambre syndicale, recherchant sans cesse les améliorations à apporter lorsqu'il s'agit de l'instruction de ses apprentis et de ses jeunes ouvriers, créait un Conseil de perfectionnement, ayant pour mission de rechercher partout les meilleures méthodes à appliquer à notre École. Il a compris qu'à l'enseignement du dessin et du modelage devait s'ajouter l'enseignement technique, l'absolu corollaire de l'enseignement pratique, qui s'exerce dans les ateliers.

Notre Chambre syndicale, Monsieur le Président, a le droit d'être fière de cette longue période parcourue, pendant laquelle elle a pu donner à plus de deux mille apprentis des industries qu'elle représente, les connaissances du dessin et du modelage, si indispensables dans nos métiers.

Il peut être vraisemblable que cette impulsion donnée depuis vingt-cinq ans dans la connaissance de l'interprétation du dessin à ces deux mille jeunes gens ait eu pour conséquence, en général, de produire une plus habile et meilleure exécution dans le travail, ainsi qu'on a pu le constater lors de l'exposition de 1889, si on compare la fabrication, prise dans son ensemble, à celle de 1878 et à celle de 1867. Le mieux fini et le meilleur goût se sont incontestablement généralisés.

Parmi ces deux mille élèves qui sont passés sur les bancs de notre École, plusieurs sont devenus des artistes, le plus grand nombre d'excellents ouvriers, et quelques-uns d'entre eux (c'est ce qui honore notre institution) sont devenus patrons! et comptent parmi nos collègues de la Chambre. Ils font aujourd'hui, pour leurs apprentis, les mêmes sacrifices dont les ont fait bénéficier eux-mêmes des patrons désintéressés et intelligents.

En un mot, le but de notre Chambre syndicale est de donner à nos futurs collaborateurs les moyens d'améliorer leur sort, de devenir des ouvriers plus instruits et meilleurs, de développer leur intelligence et d'élever leurs sentiments dans les principes de moralité, de droiture et d'honneur.

Mais là ne se borne pas le rôle et la vigilance de notre Chambre syndicale; c'est sous ses auspices que s'est fondée la Société d'Encouragement, c'est par elle et par ses soins que nous pouvons assurer la distribution de nos récompenses, et nous ne saurions trop remercier son honorable et distingué président, M. Martial Bernard, toujours si disposé à nous faciliter les moyens d'admettre le plus grand nombre de candidats méritants, pour répartir entre eux les prix fondés par de généreux bienfaiteurs, que nous avons le devoir de proclamer. Saluez-les, jeunes élèves, et souvenez-vous toujours de leurs noms; ils s'appellent: Mellerio, Froment-Meurice, Hugo, Vever, Savard, Dumoret, Templier, Boucheron, et tant d'autres qui s'intéressent à vous. Ces généreux donateurs permettent à notre Chambre syndicale de rechercher les plus méritants parmi les vieux serviteurs de la bijouterie, de la joaillerie et de l'orfèvrerie, et de les récompenser.

Chers Élèves,

Vous avez entendu rappeler ce que notre Chambre syndicale avait fait pour vous faire acquérir par l'étude du dessin, du modelage et de la composition, les connaissances si utiles et si nécessaires pour vous perfectionner dans vos professions de bijoutiers, de joailliers et d'orfèvres. Si elle s'est imposé pour cela de grands sacrifices, auxquels se sont joints de grands dévouements, elle s'en trouve récompensée par les résultats obtenus.

Sa sollicitude pour vous, chers Élèves, est telle, que malgré ce qu'elle a déjà fait, elle veut faire encore davantage. C'est ce que va vous apprendre notre président honoraire, M. Boucheron, au nom de notre Conseil de perfectionnement. Et dans la réorganisation de nos cours, dont il vous entretiendra, vous retrouverez encore vos excellents professeurs, MM. Fossey et Lefèvre, dont vous connaissez si bien le dévouement depuis si longtemps qu'ils sont vos guides et vos conseils. Vous retrouverez aussi vos non moins excellents professeurs MM. Arnaud et Couty qui, tous, peuvent se féliciter et se réjouir aujourd'hui des récompenses que leur persévérance, leur dévouement et leur talent vous ont fait mériter, ainsi que MM. Changeur et Escalle, qui les aident dans l'ordre et la discipline paternelle de leur cours.

Aidez-les, chers Élèves, dans la tâche difficile qui leur incombe, en travaillant assidûment et consciencieusement, car ils peuvent compter aussi au nombre de vos bienfaiteurs, et je suis convaincu que vous vous associerez à moi pour les en remercier publiquement et chaleureusement. Étudiez, chers Élèves, instruisez-vous et travaillez toujours; n'écoutez jamais les mauvais conseils qui vous en détourneraient, car l'avenir ne sera qu'à ceux-là qui auront appris qu'avec le *Travail*, l'*Ordre*, l'*Économie* et la *Persévérance*, il est extrêmement rare qu'on n'arrive pas, pour le moins, à une situation honorable et fructueuse.

M. Gaillard termine en énonçant les principaux dons faits à l'École pour la distribution des prix : une somme de cent francs, offerts par M. Falize père, la bourse de voyage, généreusement fondée par M. Boucheron; les divers prix accordés par MM. Miget, Duhamel, Darcel, Lefebvre fils, etc.

***

C'est au tour de M. Tirard de se faire entendre. Du très intéressant discours qu'a prononcé l'honorable sénateur, nous regrettons de ne pouvoir donner ici que la substance, car l'espace nous est mesuré. Après avoir félicité ses anciens confrères, les bijoutiers, de tout ce qu'ils font pour leur École professionnelle, il s'applique à montrer combien il est nécessaire de multiplier les formes de l'enseignement que l'on donne aujourd'hui à la jeunesse, en présence de la concurrence de plus en plus redoutable que nous font les étrangers.

Nous sommes, dit-il, les premiers producteurs du monde, mais nous sommes aussi les plus détestables vendeurs.

Il nous faut donc, ajoute-t-il, absolument réagir contre ce défaut. Et par quel moyen? Par l'éducation que nous devons donner aux jeunes gens. Que l'École de Bijouterie ait des cours de droit commercial et de langues vivantes à côté des cours techniques; qu'elle habitue de bonne heure les élèves à l'idée qu'ils devront plus tard non seulement produire de belles choses, mais encore savoir les vendre.

Le conseil donné ici par M. Tirard n'est-il pas un peu chimérique? Eh quoi! lui-même déclare avec un certain pessimisme que les bijoutiers et les orfèvres français ont, de par les récentes lois, perdu la chance de triompher, comme jadis, sur les marchés étrangers; il assigne comme terme à leur ambition, et comme le meilleur champ de leur activité désormais, uniquement le marché intérieur, et il voudrait pourtant, non sans un contraste imprudent, que nos futurs artistes bijoutiers apprennent en même temps à l'École à devenir aussi bien producteurs que vendeurs!

Non, non, nous permettons-nous de dire aux distingués et généreux membres de la Chambre syndicale : redoutez les trop vastes programmes, et rappelez-vous le proverbe : « Qui trop embrasse mal étreint! » Ne croyez pas que les mêmes jeunes gens qui, grâce à vos leçons, deviendront d'habiles artistes, puissent être à la fois des négociants instruits selon la formule nouvelle, avec le bagage des langues étrangères, du droit commercial, etc. Ceci nuirait à cela. Donnez, si vous croyez pouvoir le faire, les deux enseignements parallèles; mais il est certain que les connaissances qu'ils comportent sont trop différentes, trop variées, je dirai trop contradictoires, pour ne pas constituer deux catégories professionnelles bien distinctes.

***

Voici maintenant M. Boucheron qui se lève et prend la parole. C'est, croyons-nous, en sa qualité de président du Conseil de perfectionnement de l'École de la Bijouterie. Nul plus que lui n'a le souci d'en faire une institution modèle. C'est une idée qui lui tient au cœur, et il n'est pas de sacrifice qu'il n'ait déjà fait pour arriver au but. N'a-t-il pas déjà souscrit une somme de 15,000 francs pour cette chère École? Et ne rêve-t-il pas d'en faire quelque chose comme une sorte de Prytanée de la bijouterie dans lequel les élèves se trouveraient si bien qu'ils n'en voudraient plus sortir? Avec une noble simplicité, M. Boucheron expose les grandes lignes de son projet de transformation :

Après une étude très approfondie de la question, dit-il, nous avons décidé la création d'une École professionnelle d'apprentissage; je vais vous détailler notre projet, m'adressant surtout en ce moment aux parents. Il s'agit d'un cours qui se renouvellerait annuellement. Les jeunes apprentis viendraient passer là une première année; ils seraient tenus d'une façon sévère, un peu comme dans les collèges; ils viendraient le matin pour ne sortir que le soir.

Cette école professionnelle comprendrait dans son programme l'étude du dessin pendant au moins trois heures par jour, et si vous considérez l'exactitude obligatoire que devront avoir les enfants, — plus de petits voyages de l'atelier à l'école, plus de perte de temps, — vous reconnaîtrez qu'il en résultera de réels progrès.

Nous aurions toujours le soir, pour les autres élèves, les mêmes cours que précédemment.

Le surplus du temps serait appliqué à l'école professionnelle proprement dite. Je n'ai pas besoin de vous dire qu'on ne pourrait s'occuper de toutes les spécialités; nous n'avons pas la possibilité de pousser très loin des enfants en une année d'apprentissage; mais qu'ils soient baguistes, bijoutiers, joailliers ou orfèvres, nous leur donnerons les premiers principes, les premières notions toujours indispensables à notre état.

Je crois ainsi qu'après un an de séjour à cette École on aurait préparé d'excellents apprentis pour l'atelier. Je ne veux pas médire de la forme de l'apprentissage actuel, mais il est clair qu'il y aura à notre École une surveillance plus active, et qu'au bout d'un an les apprentis seront beaucoup plus avancés que s'ils avaient passé cette année à l'atelier, et qu'ils auront fait dans le dessin des progrès beaucoup plus considérables.

Nous ferons toucher du doigt à ces enfants ce que sont les choses qu'ils sont appelés à produire. En un mot, nous chercherons à ouvrir leur intelligence.

Nous leur donnerons des notions sur les différents alliages des métaux, la galvanoplastie, la gravure, la ciselure, les émaux. Vous ne saurez évidemment pas, jeunes gens, tout ce qu'il faut savoir en ces matières; telle n'est point notre prétention, mais nous ouvrirons et développerons votre intelligence, et il arrivera qu'un enfant ayant reçu ces notions pourra prendre du goût et devenir un ouvrier hors pair.

Cela dit, j'ajouterai que la Chambre syndicale fait de grands efforts et qu'il faut beaucoup d'argent. Nous sommes dès maintenant certains de pouvoir réaliser notre plan, mais nous avons encore besoin qu'on nous aide.

En terminant, M. Boucheron demande aux autorités, au Gouvernement, de seconder la Chambre syndicale dans sa tâche, et ses paroles ont été applaudies comme elles le méritaient. Le projet qu'il a tracé n'est-il pas beau, en effet, et ne témoigne-t-il pas d'une rare générosité? Nous y reviendrons, en essayant d'en souligner, à côté des incontestables avantages, les quelques défectuosités qu'il nous semble présenter.

***

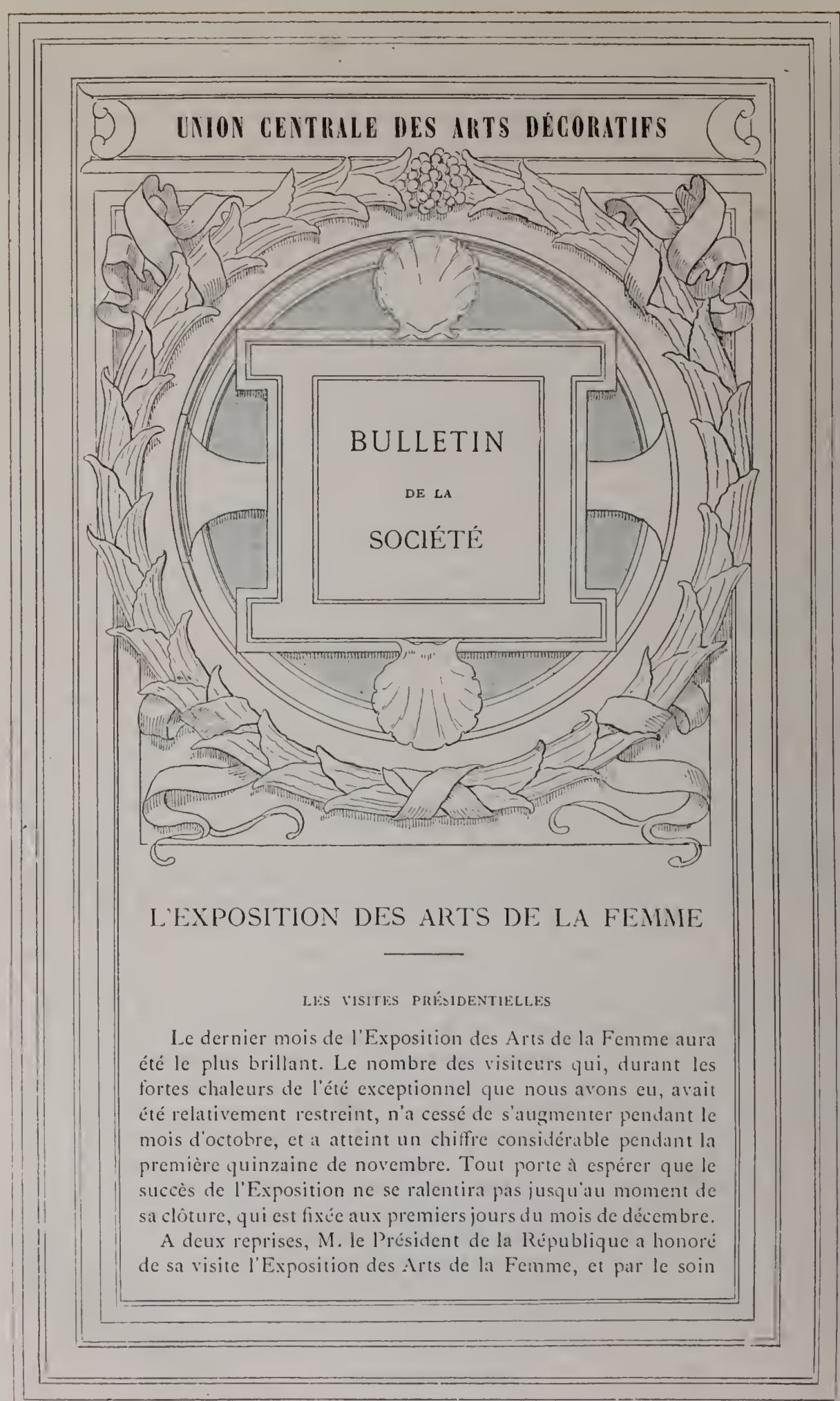
Avant de passer à la lecture du palmarès qui va tout à l'heure soulever en l'honneur des lauréats les applaudissements de l'auditoire, une surprise agréable est offerte aux élèves de l'École. Leur jeune et brillant professeur, M. Edme Couty, dans une causerie enjouée, fait passer sous leurs yeux, en s'aidant de projections photographiques sur le tableau noir, les principaux types d'architecture, les éléments de la nature, plantes et fleurs, dans lesquels les artistes du métal peuvent éternellement puiser des motifs de composition.

De l'Égypte, où se développe sur la muraille des temples l'austère poème du divin lotus, il passe à la Grèce, à Athènes où l'on peut étudier sur les frises du Parthénon les diverses transformations des gracieuses palmettes; puis il montre les majestueuses acanthes s'étalant sur les constructions romaines, et évoque ensuite la féerie des architectures arabes.

Le public voit rapidement défiler devant ses yeux, grâce aux projections, les modèles dont l'entretient le professeur, et il applaudit M. Edme Couty quand celui-ci, après lui avoir indiqué par des tableaux pittoresques les exemples que l'on peut tirer de l'architecture du moyen âge et de la Renaissance, le conduit jusque « dans un de ces jolis boudoirs de Trianon où l'on retrouve, dans les capricieuses rocailles, le charme de l'esprit français, en cet adorable XVIIIe siècle, vrai siècle de la femme qui secouait alors les perles de son esprit aussi facilement que les grains de sa poudre à chaque petit pas qu'elle glissait nonchalamment sur le parquet de son salon... »

M. Edme Couty n'avait pas besoin de justifier le procédé des projections, qui dans les cours oraux complètent les démonstrations du professeur par l'impression de la « chose vue ». Son innovation a obtenu un succès qui a pu le rassurer. Il n'est pas prouvé que l'enseignement doive forcément ennuyer les élèves, et si la lanterne magique est instructive, il ne faut pas hésiter à l'employer, « en ayant soin, toutefois, ainsi que l'a spirituellement fait remarquer M. Couty, de ne pas faire comme le singe de la fable, c'est-à-dire d'oublier de bien éclairer sa lanterne. »

VICTOR CHAMPIER.



L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

LES VISITES PRÉSIDENTIELLES

Le dernier mois de l'Exposition des Arts de la Femme aura été le plus brillant. Le nombre des visiteurs qui, durant les fortes chaleurs de l'été exceptionnel que nous avons eu, avait été relativement restreint, n'a cessé de s'augmenter pendant le mois d'octobre, et a atteint un chiffre considérable pendant la première quinzaine de novembre. Tout porte à espérer que le succès de l'Exposition ne se ralentira pas jusqu'au moment de sa clôture, qui est fixée aux premiers jours du mois de décembre.

A deux reprises, M. le Président de la République a honoré de sa visite l'Exposition des Arts de la Femme, et par le soin

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — LE MOBILIER

IMP.-PHOT. ARON F^les, PARIS

SALON DE CONVERSATION

MEUBLES EN BOIS DE CHÊNE SCULPTÉ ET REHAUSSÉ D'OR ; TENTURES DÉCORÉES AVEC APPLICATIONS DE BRODERIES

COMPOSITION ET EXÉCUTION DE LA MAISON DAMON & COLIN

qu'il a mis à en étudier les moindres parties, par le temps qu'il a passé à parcourir toutes les vitrines, il a témoigné d'une façon suffisamment éloquente de l'intérêt qu'il a pris à son examen.

Sa première visite a eu lieu le 12 octobre. M. le Président de la République était accompagné de Mme Carnot et tous deux sont restés depuis deux heures de l'après-midi jusqu'à cinq heures et demie dans la grande nef du palais de l'Industrie, ne donnant, ce jour-là, leur attention qu'à la partie moderne de l'Exposition, mais s'arrêtant longuement à chaque vitrine, se faisant donner des renseignements par les exposants empressés à les satisfaire, et paraissant charmés de voir défiler sous leurs yeux les merveilles que l'influence de la Femme fait produire à l'industrie française. Dentelles, bijoux, orfèvreries, soieries lyonnaises, meubles, céramiques, en un mot tout le bel ensemble que les organisateurs de l'Exposition des Arts de la Femme sont parvenus à réunir en ne s'adressant qu'aux fabricants d'élite, aux maisons de choix et de réputation véritablement artistique, tout cela a été vu avec le plus grand soin et vivement admiré.

Le 31 octobre, seconde visite, celle-ci spécialement consacrée à la section rétrospective de l'Exposition. M. Carnot était accompagné par MM. Georges Berger, président de l'Union centrale; Marius Vachon, directeur de l'Exposition; Aynard, député; L. de Lajolais, Collin, Taigny, Roujon, directeur des Beaux-Arts; Crost, Roger Ballu, Victor Champier, André Bouilhet; Mme Malmanche, inspectrice générale de l'enseignement de dessin dans les écoles de jeune filles, etc., M. Carnot voulait principalement se rendre compte de la situation des écoles professionnelles de femmes au point de vue de l'enseignement de l'Art, et des comparaisons qui peuvent être faites entre celles de notre pays et celles de l'étranger. On sait que cette section des écoles est tout particulièrement remarquable à l'Exposition des Arts de la Femme, et donne matière aux réflexions les plus instructives.

Après avoir constaté les beaux résultats obtenus dans les écoles nationales dirigées par M. de Lajolais, à Paris et à Limoges, M. Carnot a successivement passé en revue les œuvres des élèves des diverses écoles de la ville de Paris, qui sont loin d'être toujours très satisfaisantes, surtout si on les compare aux expositions des écoles similaires de Londres et de Vienne. M. Aynard, si compétent en cette question, a fourni à M. le Président de la République des explications péremptoires sur ce point. La conclusion, c'est que la France doit absolument et résolument faire des sacrifices pour ses écoles professionnelles si elle ne veut pas être distancée par les étrangers.

M. Carnot a terminé sa visite par une rapide promenade dans les salles du Musée des Arts décoratifs, dont M. Ed. Taigny lui a fait les honneurs, avec le distingué conservateur, M. Gasnault. — « Oh! je connais bien votre Musée, » a dit M. le Président de la République qui, une fois de plus, a rendu hommage à la méthode avec laquelle sont classées les collections déjà, si riches et si intéressantes.

VISITE DE M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
L'ACQUISITION DE LA « GALLIA »

Le 15 octobre, M. Bourgeois, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, accompagné de MM. Roujon, directeur des Beaux-Arts, des principaux fonctionnaires du ministère et de plusieurs membres du Comité de l'Union centrale, a rendu, à son tour, officiellement visite à l'Exposition des Arts de la Femme.

On connaît la sollicitude intelligente dont M. Bourgeois a toujours fait preuve pour les artistes de l'industrie. Il ne cesse de leur témoigner sa sympathie dans la limite où la chose est administrativement possible à l'heure qu'il est, et ce n'est assurément pas sa faute si, dans la répartition annuelle des crédits du budget, il n'établit pas la balance comme il conviendrait entre l'Art décoratif et l'Art proprement dit, au sens restreint où l'on emploie encore officiellement le mot.

M. Bourgeois a marqué sa visite par un de ces actes décisifs dont il convient de bien saisir la portée.

Il a décidé l'acquisition par l'État de la *Gallia*, buste en ivoire monté en or et orné de pierres fines, chef-d'œuvre d'orfèvrerie de M. Lucien Falize, qui avait déjà paru en 1889 au Champ-de-Mars, et qui a retrouvé, à l'Exposition des Arts de la Femme, l'admiration des connaisseurs. Grâce à M. Bourgeois, ce morceau de premier ordre ne sera pas enlevé à la France par les étrangers.

En n'hésitant pas à consacrer à l'acquisition d'une œuvre « d'art industriel » une somme importante (près de 50,000 francs), qui est loin d'ailleurs de représenter sa valeur

réelle, M. le Ministre a pris une initiative qui lui fait grand honneur. Il montre ainsi que l'État entend désormais «protéger» l'Art partout où il se trouve, et non pas exclusivement, comme par le passé, dans le tableau ou la statuaire. Il crée un précédent dont, nous voulons l'espérer, sauront se prévaloir les artistes de la catégorie de M. L. Falize, lorsqu'ils auront exécuté une belle œuvre digne de figurer aussi au Luxembourg.

LE BANQUET DE L'HOTEL CONTINENTAL

Pour fêter le succès de l'Exposition des Arts de la Femme, les exposants, sur l'initiative de deux d'entre eux, MM. Boin et Audoynaud, ont organisé un banquet qui a eu lieu le 15 novembre à l'Hôtel Continental, et dont M. Bourgeois, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, a bien voulu accepter la présidence.

Parmi les convives on remarquait:

MM. Georges Berger, président de l'Union centrale, Roujon, directeur des Beaux-Arts; Ribière, chef de cabinet du ministre; Jules Comte, directeur des Bâtiments civils; Crost, Louvrier de Lajolais; des membres du Comité de l'Union centrale, MM. Antoine Proust, Lefébure, Falize, Boucheron, Braquenié, Henri Bouilhet, etc.; le directeur de l'Exposition, M. Marius Vachon, MM. Paul Gasnault, conservateur du Musée des Arts décoratifs; Lorrain, architecte de la Société; Mercier, Gauchery, Victor Champier, directeur de la *Revue des Arts décoratifs*, etc.; enfin les exposants, au nombre d'une centaine.

Au dessert, M. Georges Berger a porté un toast au Président de la République et à Mme Carnot, «qui ont été à diverses reprises les consciencieux visiteurs du Palais de l'Industrie.» Il a ensuite chaleureusement remercié les artistes industriels, les amateurs et collectionneurs et les fonctionnaires qui ont coopéré au succès de l'Exposition. Il a ajouté que l'activité de tous allait être mise à l'épreuve pour réaliser un programme de la Société. « Notre mission, a-t-il dit, est de développer et de populariser l'enseignement de l'art décoratif.» En terminant sa courte allocution, M. Berger, s'adressant au ministre, s'est exprimé à peu près en ces termes:

« Il faut nous décider à doter la France d'un Musée des Arts décoratifs qui soit quelque chose comme le beau consacré à l'utile. Je n'ai pas besoin de vous rappeler qui nous sommes. Jamais vos faveurs ne nous ont fait défaut. Notre ambition peut nous mener à la pauvreté. L'augmentation de nos collections et l'utilisation du quai d'Orsay nous feront pauvres. Mais nous serons des pauvres intéressants. Et nous pourrons dire aux travailleurs et aux artistes français: « Voici votre temple! venez vous y inspirer.»

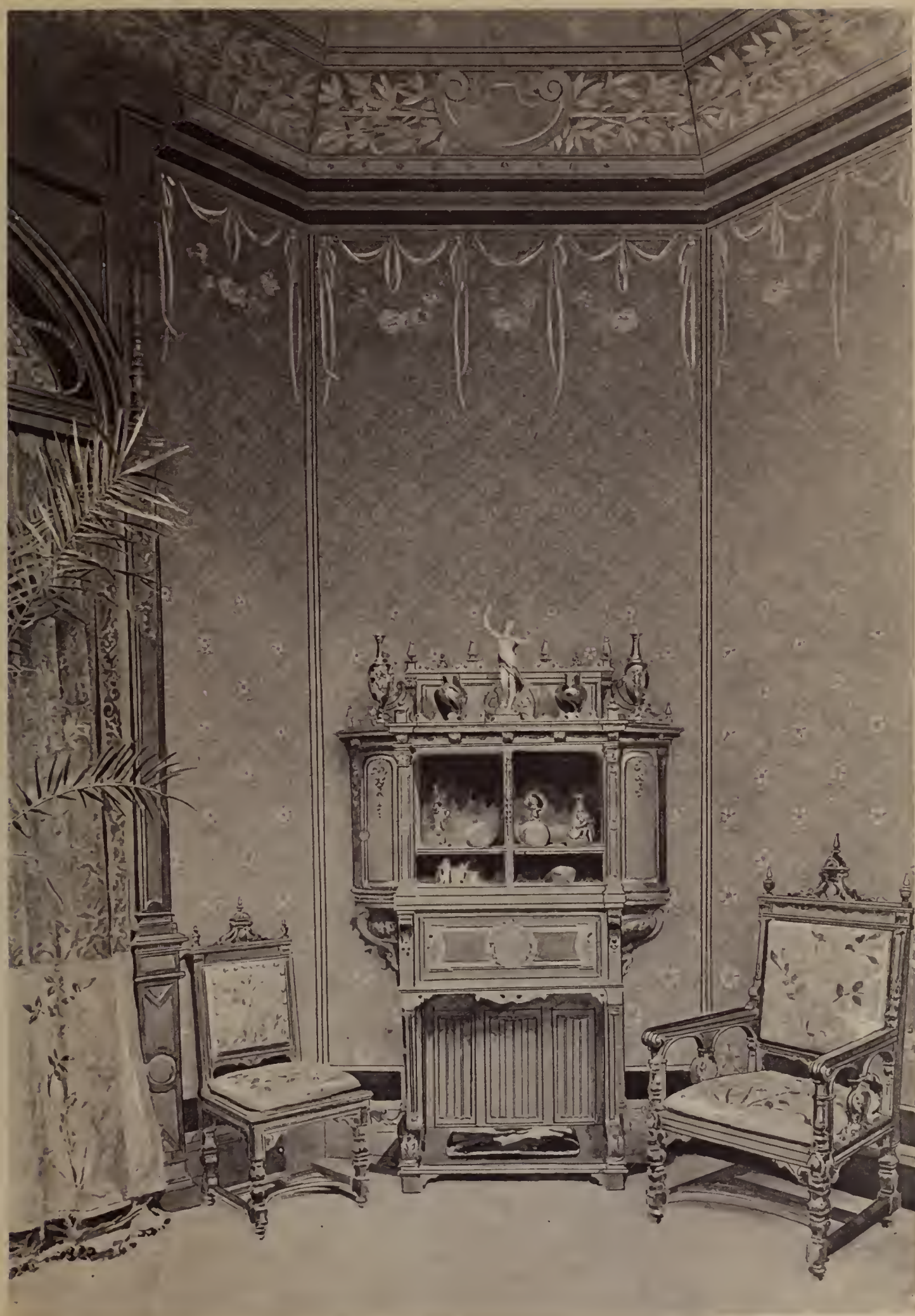
» Je dis cela, Monsieur le Ministre, parce que dans quinze ans, lorsque notre musée fera retour à l'État, en vertu de la convention intervenue entre nous, il conviendra de voir si nous ne sommes pas, grâce à notre forte initiative privée, mieux à même que l'État de conserver la direction du Musée et de la maintenir toujours à la hauteur des nécessités artistiques et industrielles de notre temps.»

M. Bourgeois a répondu à M. Berger par une improvisation dont l'auditoire a vivement goûté l'éloquence familière, le bon sens et l'esprit.

«Vous venez, a-t-il dit, de m'assigner un rendez-vous dans... quinze ans. Vous savez bien, mon cher Collègue, et, j'ajouterai mon cher Ami, que la vie parlementaire et ministérielle ne permet pas de prendre un engagement dont l'échéance est à si long terme. Je ne doute pas que dans quinze ans vous ne soyez toujours président de l'Union centrale. Mais, moi, je ne serai plus ministre, et je ne pourrai que transmettre à mon successeur le vœu que vous venez d'émettre.»

Puis, après avoir renouvelé l'expression du vif intérêt qu'il porte à l'Union centrale et du grand plaisir qu'il a eu de visiter l'Exposition des Arts de la Femme, où il a été heureux de voir des œuvres comme la *Gallia* de M. L. Falize qui, « un jour, ira au Louvre,» M. Bourgeois a ajouté, s'adressant plus particulièrement aux exposants :

« Vous avez convié le femme française à donner de notre pays une idée de sa puissance et de sa splendeur. A l'Exposition des Arts de la Femme j'ai vu que, dans toutes les industries, ce je ne sais quoi qui fait qu'on dit: «Tiens! c'est joli!», ce goût, cette âme intérieure des choses, vous l'avez mise partout dans votre Exposition. Dans les meubles, dans les étoffes, dans le bois, dans l'étain, dans la joaillerie, il y a un concours unanime. Tous ces ouvriers français et parisiens ont mis dans leur œuvre quelque chose de spécial qui est le goût et l'âme de la France. C'est pourquoi celui qui temporairement la représente devait venir vous remercier. Je vous en remercie donc bien profondément. C'est de l'enseignement public que vous faites. Vous complétez l'œuvre du ministère de l'instruction publique. Vous avez fait une œuvre admirable et je souhaite que là-bas, de l'autre côté de l'Océan, vous alliez tous, l'an prochain, porter ce noble drapeau artistique de la France et faire voir ce que l'artiste français peut tirer d'un objet quelconque. Au nom de la France, du gouvernement et des intérêts français, je vous remercie!»



IMP.-PHOT. ARON F^ds, PARIS

SALON DE CONVERSATION (*Detail*)

MEUBLES EN BOIS DE CHÊNE SCULPTÉ ET REHAUSSÉ D'OR ; TENTURES DÉCORÉES AVEC APPLICATIONS DE BRODERIES

COMPOSITION ET EXÉCUTION DE LA MAISON DAMON & COLIN

La série des toasts s'est terminée par celui que M. Henri Bouilhet, parlant à la fois comme exposant et comme vice-président de l'Union centrale, a porté en excellents termes au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. On s'est séparé vers onze heures du soir.

UNE RÉPONSE A QUELQUES CRITIQUES

*Le dernier numéro de l'*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux *publie l'article suivant, dû à la plume autorisée d'un des membres du Comité de l'Union centrale des Arts décoratifs.*

L'inexplicable retard apporté par les pouvoirs publics à l'approbation de la convention intervenue entre les Arts décoratifs et l'Administration des Bâtiments civils, pour la cession des terrains du quai d'Orsay, ont amené, comme on devait s'y attendre, une recrudescence de nouvelles erronées et de critiques aussi injustes que passionnées, sur de prétendues dissensions qui paralyseraient l'action du Conseil de l'Union centrale. Ces allégations ne reposent sur aucun fondement. Depuis la fusion des deux Sociétés de l'Union centrale et du Musée fondé par un groupe d'amateurs, les membres du Conseil ont été constamment unis dans la même pensée : constituer le Musée en développant ses collections; obtenir de l'État, moyennant des avantages qui établissent une véritable donation à brève échéance et à son profit, la concession des ruines du quai d'Orsay. Si cette solution, à l'origine, a trouvé des contradicteurs, elle a fini par rallier toutes les adhésions; — chacun, avec un grand esprit d'abnégation, s'est incliné devant l'espoir entrevu de doter enfin notre pays d'une institution grandiose, qui pût rivaliser avec les établissements de même nature créés à l'étranger avec une rapidité d'exécution et une abondance de ressources qui devraient nous faire réfléchir sur les dangers d'être ainsi devancés, dans l'application d'une idée toute française, par des concurrents plus alertes et mieux secondés.

Recruté parmi les notabilités du parlement, de l'industrie et des arts libéraux, ouvert à tous les concours et à toutes les bonnes volontés, le Conseil de l'Union centrale reflète nécessairement des divergences de vues qui tiennent à ses origines différentes; mais cette divergence même, qui repose sur les applications plus que sur les doctrines, loin d'être une cause d'affaiblissement et d'antagonisme, est un stimulant fécond, et comme l'expression même d'une institution libre, mobile, dont la raison d'être est une consultation permanente des intérêts qu'elle représente, et une préoccupation des méthodes qu'elle prétend innover, aussi bien dans le classement et l'aménagement de ses collections que dans l'enseignement et la diffusion de ses doctrines. On doit le dire bien haut, industriels ou amateurs, tous ont en vue le même but, et cette prétendue querelle des anciens et des modernes n'existe que dans l'imagination de quelques personnes incomplètement informées.

Il en est de même, en ce qui concerne une assertion qui atteste, de la part de ceux qui la propagent, une connaissance bien imparfaite des œuvres d'art et de leur valeur. A les entendre, on devrait croire que le Musée n'existe pas, et que, dût-il même exister, il serait inutile, ne pouvant être qu'une succursale de Cluny.

Tous ceux qui ont visité les collections du Palais de l'Industrie, si heureusement présentées et classées par les soins de leurs habiles conservateurs, savent à quoi s'en tenir, non seulement sur leur valeur et les services qu'elles rendent à nos artistes industriels, mais aussi sur le large esprit de tolérance qui préside à leur recrutement. Depuis plus de dix ans, un quart, au moins, des subventions annuelles est consacré à des achats d'œuvres modernes, et l'Union centrale est si peu à la remorque des autres

Musées, que c'est l'État, aujourd'hui, qui suit son exemple, pour doter le Musée du Luxembourg des mêmes acquisitions.

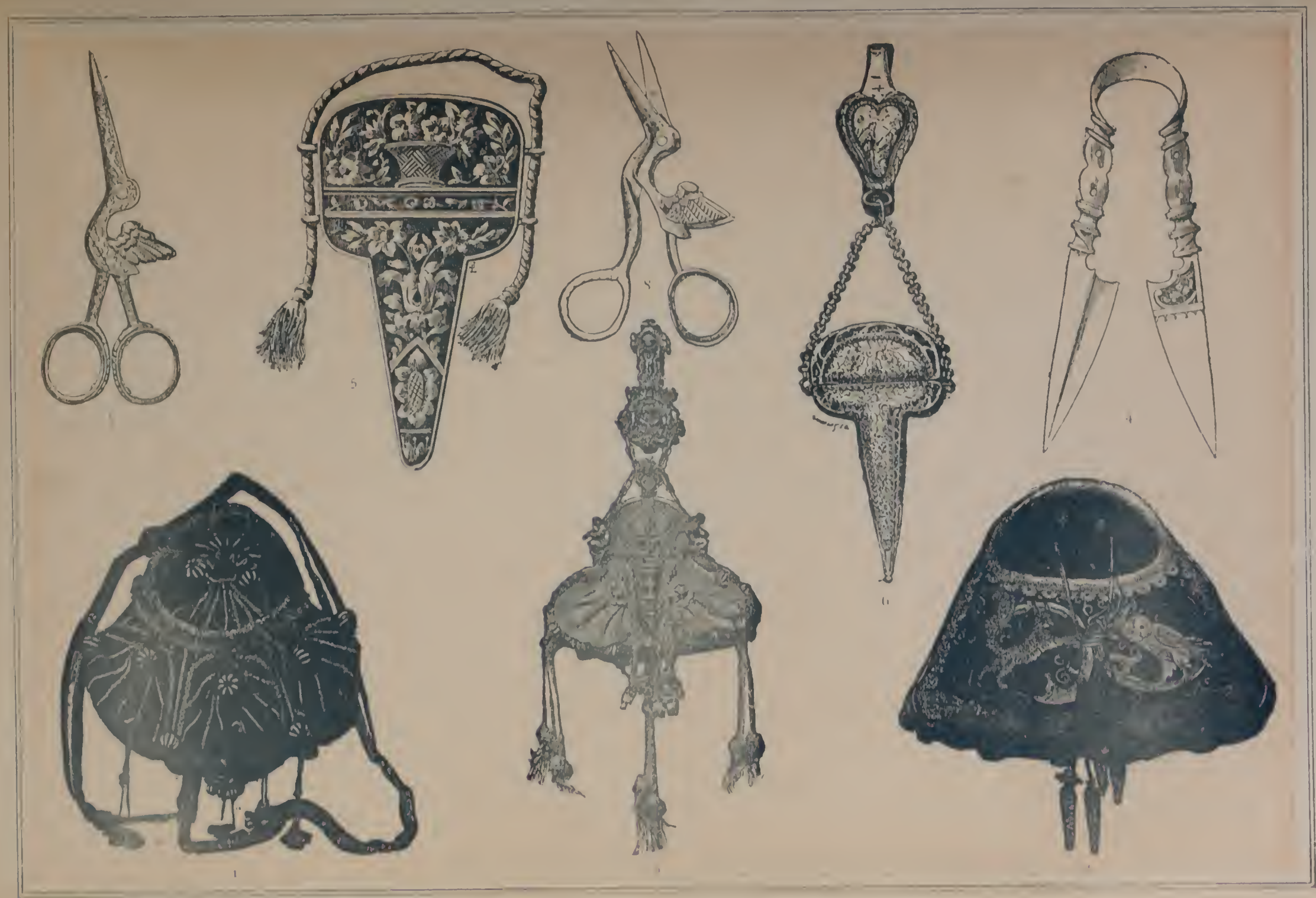
A qui, d'ailleurs, ferait-on croire que des hommes éclairés et recrutés parmi nos meilleurs connaisseurs, aient dépensé inutilement et sans profit plus d'un million en acquisitions diverses; que les dons nécessaires des particuliers, les prêts du Garde-Meuble, de l'État et de la Ville, soient des quantités négligeables dans cette classification qui comprend toutes les séries de l'industrie nationale? Enfin, tous ceux qui sont au courant des efforts tentés par le Conseil de l'Union depuis dix ans, pour constituer une série de reproductions décoratives, de moulages, de galvanoplasties et de photographies, destinés à compléter pour l'intérieur ce que le Musée du Trocadéro a fait pour l'extérieur de nos édifices, ne pouvaient que protester contre les reproches adressés à des hommes consciencieux, désintéressés, et dont l'unique souci a été, avec des ressources très restreintes et un local bien précaire, de revendiquer, pour notre pays, l'honneur d'une création dont l'État et le public devront recueillir un jour tous les bénéfices.

E. T.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME



LA CORBEILLE A OUVRAGE : LES SACS ET LES CISEAUX

1 et 2. Sac à ouvrage brodé d'or (XVIe siècle); — 3. Sac à ouvrage (travail allemand, XVIIe siècle); — 4. Ciseaux antiques trouvés à Pompéi; — 5. Étui à ciseaux (époque Renaissance); 6. Étui en argent (époque Louis XIII), — 7 et 8. Ciseaux en argent doré (époque Louis XV).

EXPOSITION
DES ARTS DE LA FEMME

LE SALON DES TRAVAUX D'ART FÉMININS

Conférence faite au Palais de l'Industrie

Le 2 décembre 1892

Par M. Ernest LEFÉBURE

Mesdames,

Je suis un peu intimidé de l'honneur que m'a fait notre excellent Président, M. Georges Berger, en me chargeant de vous remercier au nom du Conseil d'administration de l'Union centrale, pour le précieux concours que vous avez apporté à notre Exposition des Arts de la Femme.

Sans aucun doute il aurait pu trouver une voix plus éloquente et plus autorisée dans un Conseil d'administration où se rencontrent des hommes de haute valeur, des membres de l'Institut, de savants conservateurs de nos Bibliothèques et de nos Musées nationaux. Mais mes collègues ont pensé que l'expérience acquise dans une carrière industrielle qui touche à vos travaux, était un titre suffisant pour prendre aujourd'hui la parole en leur nom. C'est donc comme homme de métier, comme m'étant appliqué toute ma vie à faire exécuter mes dessins par d'habiles dentellières, c'est peut-être aussi pour avoir autrefois écrit un petit livre sur la Broderie et la Dentelle, que j'ai l'agréable mission de vous adresser quelques mots de remerciement et aussi d'encouragement.

J'insiste sur ce double caractère de notre entretien, car vous verrez, par l'énoncé de ce que vous avez fait, les espérances que nous voudrions réaliser avec vous si vous consentez à nous y aider.

L'Union centrale est une œuvre d'utilité publique et vraiment nationale qui cherche à grouper tous les efforts capables de développer en France le goût des travaux qui touchent à l'Art décoratif.

Depuis longtemps, les hommes dévoués qui la dirigent cherchaient une occasion d'appeler à leur aide un groupe important de dames, artistes, connaisseurs, de bon conseil, qui puissent les seconder dans leurs recherches et dans l'organisation de leur Musée. Beaucoup de questions touchant à l'enseignement, à l'histoire et à l'appréciation des étoffes, des broderies, etc., seraient certainement mieux résolues en faisant appel à des dames.

L'Exposition actuelle nous procurant cette occasion, cherchée depuis longtemps, nous

Aquarelle de Mme Brouardel.

n'avons pas voulu la terminer sans vous réunir et sans profiter de cette bonne fortune de vous mettre au courant de notre œuvre et du rôle très utile que vous y pourriez remplir.

Mais, avant tout, je dois vous remercier.

Je le ferai le plus chaleureusement possible, car nous sommes très fiers, je vous assure, des sympathies que nous avons acquises parmi vous.

Nous considérons que ces deux salles, contenant vos ouvrages, sont le plus légitime succès de notre Exposition, le plus remarqué des visiteurs d'élite, et peut-être celui qui aura le plus d'heureuses conséquences dans l'avenir.

Je remercie tout d'abord les dames qui nous ont aidés avec tant de goût à disposer cette

partie de notre Exposition et à présenter les objets, surtout dans le petit salon, avec tout le charme que leur donne la mise en place dans un milieu approprié à leur emploi[1].

Nous avons quelque orgueil, je vous assure, à lire notre liste d'exposantes, parmi lesquelles se trouvent représentées les familles les plus considérées de la capitale, et même quelques-uns des plus grands noms de France, et à constater que nous avons, les premiers, décidé des personnes de votre rang à vaincre leur timidité naturelle pour exposer au jugement du grand public les œuvres de goût et de patience que vous avez faites. Car vous ne songiez guère, en y travaillant, que plus de deux cent mille visiteurs viendraient un jour les examiner avec curiosité.

Or, malgré votre nombre relativement restreint, malgré les travaux trop peu nombreux que nous avons pu obtenir, en improvisant au milieu de l'été cette Exposition, quand vous étiez toutes à la campagne, je puis dire que l'impression qui se dégage de l'examen de ces deux salles est des plus favorables.

On est frappé, non seulement par la perfection de quelques-unes de vos œuvres, mais surtout par la très grande variété des travaux exposés, et le nombre de tentatives nouvelles dont vous avez apporté les essais à cette Exposition.

Aquarelle de Mme la duchesse de Chartres.

Cette variété prouve quelle inépuisable sève de progrès pour les Arts décoratifs pourrait être utilisée en sachant mettre plus largement à profit le génie inventif des Parisiennes!

Je ne suis pas chargé de vous parler des peintures et des sculptures qui sont dans les salles voisines; je le regrette, car nous y trouverions quelques œuvres signées de noms féminins, que la renommée a déjà classés hors de pair parmi nos artistes contemporains.

Mais je ne suis pas fâché de vous faire remarquer que nous pratiquons, à l'Union centrale la doctrine de l'unité de l'Art, si bien définie en 1851, dans le fameux rapport du comte de Laborde. Et vous nous donnez pleinement raison, car plusieurs d'entre vous se montrent artistes consommées, aussi bien en maniant un pinceau qu'une aiguille. L'art de la peinture ne se limite pas pour vous à ne peindre que des tableaux. A côté de très jolies aquarelles[2], représentant des personnages, des fleurs, des fruits, un coin de votre parc; à côté de portraits en miniature et de paysages impressionnistes au pastel[3], vous répandez les plus charmantes couleurs sur les meubles, les livres, les poteries, les étoffes.

1. Mme Christofle est présidente de ce Comité.
2. S. A. R. Mme la duchesse de Chartres; Mme Alexandre; comtesse de Brissac; Mme Brouardel; Mme Huber; Mme de Kermaingant.
3. Mme Adelon; baronne de Curmieu; Mlle J. Eliot; baronne de Pages.

La sculpture elle-même occupe plusieurs d'entre vous, auxquelles nous devons un joli marbre sur la cheminée[1] et le buste en terre cuite de Philippe de Girard[2].

N'est-ce pas aussi un travail de sculpture en bas-relief, ou au moins de graveur en médaille, que l'exécution de ces jolies têtes en cires colorées[3], rappelant les portraits d'Anne de Bretagne, de Catherine de Médicis, des Guise et des Valois, dont le Musée de Cluny et celui de Breslau possèdent de si curieuses collections?

La diversité des œuvres que vous nous avez confiées a donné lieu à de véritables surprises, car on ne s'attendait guère à voir une dame du grand monde occuper ses loisirs à faire des bronzes aussi remarquables que ceux exposés[4].

Je ne crois pas que cette noble dame mette le tablier de cuir du fondeur et verse elle-même le métal en fusion dans les moules. Mais elle prépare les modèles, elle pétrit la cire qui forme le type d'après lequel ces bronzes sont exécutés. Je crois même qu'elle termine les pièces en faisant la ciselure et en leur donnant leur patine. Plusieurs de ces bronzes, notamment le garde-feu à rocailles, et le caducée enroulé de serpents, sont des œuvres de premier

Chenet en bronze doré,
exécuté par Mme la comtesse de Biencourt.

ordre. Je ne dis pas qu'un parapluie, avec sa tournure quelque peu triviale, fasse bonne figure entre ces héroïques têtes de serpents. Mais mettez-y des armes, le sabre ou l'épée d'un officier, voire même des cannes et des cravaches à pomme d'or, l'effet est des meilleurs et de grande allure.

Vous parlerai-je des paravents peints de fleurs ou d'arabesques[5], des éventails sur vélin avec des sujets Watteau, ou des peintures de fleurs si vivement jetées sur des éventails en soie, ou sur des abat-jour en papier[6]? C'est merveille comme chacune sait choisir un ouvrage original.

Ici, c'est un cabinet en vieux chêne décoré de peintures[7], guerriers et blasons d'un bon style, pendant que d'autres dames penchent pour le vernis Martin[8] ou pour les laques noires à fleurs d'or, comme au Japon[9]. Nous avons même un objet en laque d'Orient, avec verset du Coran, qui semble sortir de quelque mosquée de Smyrne ou de Constantinople[10].

Les peintures sur reps sont assez nombreuses: c'est un dais de procession, des paravents, des dossiers de fauteuils[11] et même quelques tentures voulant imiter la vieille tapisserie. Il y a

1. Mme Ledieu-Signoret. — 2. Baronne de Pages. — 3. Mme Charcot. — 4. Comtesse de Biencourt. — 5. Mme Colombo, duchesse de Mouchy. — 6. Mme Christofle, comtesse de Gramont-d'Aster, marquise de Grollier, Mme Jacmesson, comtesse de Laigle, Mme Ravaux. — 7. Mme Desgrange. — 8. Mme Adelon. — 9. Mme Bulot. — 10 Mme Charcot. — 11. Mmes Courtai, Fleuriot de Langle, Meynard, duchesse de Mouchy.

IMP. PHOT. ARON F^ère, PARIS

GRANDS RIDEAUX EN POINT DE VENISE
Appliqués sur 15/16, vert ombré
COMPOSITION ET EXÉCUTION PAR M. A. WARÉE

là une erreur de goût contre laquelle je dois vous mettre en garde. La franchise des procédés est une des qualités indispensables à toute œuvre d'artiste. Si parfaite que soit l'imitation, on s'éloigne avec regret quand on s'aperçoit qu'on a été trompé par un subterfuge.

Je ne connais qu'une production où l'on puisse en toute conscience pousser l'imitation jusqu'à l'illusion la plus complète, c'est dans la confection des fleurs artificielles. Ne vous lassez jamais, Mesdames, de copier les fleurs des champs ou celles de vos jardins : plus vous les copierez, plus vous nous ferez aimer leurs adorables qualités, la pureté de leurs formes, l'éclat de leurs couleurs, la grâce incomparable de leur silhouette et de leur tigé. Nous en avons des exemples très étudiés et pleins de charme dans les roses, les œillets et les petits soleils jaunes qu'une de vous a exposés[1]. Les doigts de fée qui ont colorié, assorti et chiffonné avec tant de grâce les pétales de ces jolies fleurs, ont droit à tous nos éloges.

Il y a des tissus qui me paraissent toujours rebelles à la peinture, malgré les nombreux essais qu'on nous a soumis, ce sont le velours et la peluche. Leur duvet, couvrant et cachant le tissu lui-même, n'est jamais pénétré assez profondément par le pinceau. Autant la broderie sur velours a de charme, autant la peinture y reste toujours incomplète et insuffisante.

Combien plus artistique était le procédé des velours ciselés de la Renaissance, où par des entailles plus ou moins profondes dans le soyeux duvet, on obtenait des modulations en creux que font valoir quelques reliefs d'or. Je recommande à vos études les admirables chapes en velours vénitien et génois, brodées de superbes orfrois, prêtées à cette Exposition par M. Radizicks de Kutas, le très aimable directeur du Musée hongrois de Buda-Pesth, que je suis heureux de saluer ici.

J'aurai terminé l'énumération des peintures sur étoffe quand je vous aurai signalé les fixés[2]. Les fixés sont des petites miniatures sur soie qu'on fixe derrière un verre, suivant un procédé du XVIIIe siècle et qui forment d'élégants petits tableaux, ou des médaillons dans les panneaux d'un meuble de boudoir.

Que vous dirai-je des missels, si ce n'est qu'ils sont presque tous des ouvrages intéressants par le talent de l'écrivain, du dessinateur et du peintre?

Il y en a sous forme de tout petits livres d'heures aussi remarquables que les plus grands[3].

Sans doute quelques-uns ne sont que de simples coloriages sur des pages dont le texte et le trait sont imprimés. D'autres sont des copies d'anciens missels très connus.

Mais il en est qui ont une véritable valeur artistique[4]. Quand une mère prépare avec amour, plusieurs années d'avance, le livre de mariage de son fils ou de sa fille, elle est amenée à y représenter les saints patrons de ses enfants, à composer des pages de dédicace, où les dates, les emblèmes, les blasons et une ornementation expressive et bien définie, donnent lieu à des œuvres très personnelles et bien vivantes. Un de ceux-là[5] surtout porte la marque d'une main d'élite qui ne s'attarde pas à répéter des motifs déjà publiés, mais qui puise autour d'elle, avec un goût très sûr, tous les éléments de ces pages ornées, dont aucune n'est une redite. C'est certainement la plus considérable et la plus belle œuvre de peinture qui soit exposée dans ces salles.

Je les ai feuilletés tous avec respect, et j'admirais la patience de bénédictin que ces dames y ont déployée. Il me revenait alors en mémoire la curieuse note qu'un moine du XIIe siècle avait mise en première page de son manuscrit :

« Faites attention à vos doigts, ne les posez pas sur mon escriture! Vous ne savez pas ce que c'est que d'escrire et d'enluminer : c'est une corvée écrasante! Elle vous courbe le dos, vous obscurcit les yeux. Prie donc, ô mon frère, toi qui lis ce livre, prie pour le pauvre Raoul, serviteur de Dieu, qui l'a transcrit entièrement de sa main dans le cloître de Saint-Aignan. »

Il y a des dames qui ont un attrait particulier pour les arts du feu. Les unes peignent des plats de faïence, d'autres des assiettes et des tasses en porcelaine[6], avec cette préoccupation de

1. Comtesse de Beaulaincourt. — 2. Mme Adelon. — 3. Baronne de Curmieu. — 4. Comtesse Martin du Nord, Mme Montcharmont, Mlle Soudan, comtesse de Waldner. — 5. Mme Chaudé. — 6. Mlle Berger, Mme Desgranges, Mme Moreau.

savoir quelles transformations leurs couleurs subiront à la haute température des fours. D'autres s'occupent de verreries émaillées et à fonds d'or.

Mais un des exemples d'initiative les plus audacieux nous est donné par une dame installant un moufle dans son appartement[1] et y cuisant elle-même des plaquettes de cuivre à émaux opaques, comme au moyen âge, pour en incruster les volets et les tiroirs d'un de ses meubles. L'œuvre est originale, marquée d'un goût très sûr et sortant absolument des voies battues.

Le feu m'amène à vous parler de la pyrogravure, qui nous a valu quelques envois intéressants. Vous savez toutes que l'électricité, remplaçant l'ancien fer chaud par un instrument plus maniable, permet maintenant de dessiner et d'imprimer en creux dans le

Coffret orné d'émaux, par Mme Charcot.

bois, le cuir et différentes autres matières, des traits d'aspect un peu sévères. Mais quand on les rehausse en couleurs vives, ou en pâtes colorées imitant les incrustations d'ébène ou d'ivoire, l'œuvre devient séduisante par sa facilité d'exécution et son aspect très décoratif.

C'est à ces procédés que nous devons des chaises, un berceau slave, et des étagères fort originales. Il y a surtout un échiquier dans le style italien, auquel il ne manque peut-être que la patine du temps pour valoir un ancien[2].

Me voici arrivé aux travaux d'aiguille, et avant d'en entreprendre la description, je tiens à proclamer bien haut devant un auditoire, surtout féminin, en quelle estime on doit tenir un pareil instrument.

Les Arts sont des moyens de traduire et de fixer dans l'esprit les sentiments élevés.

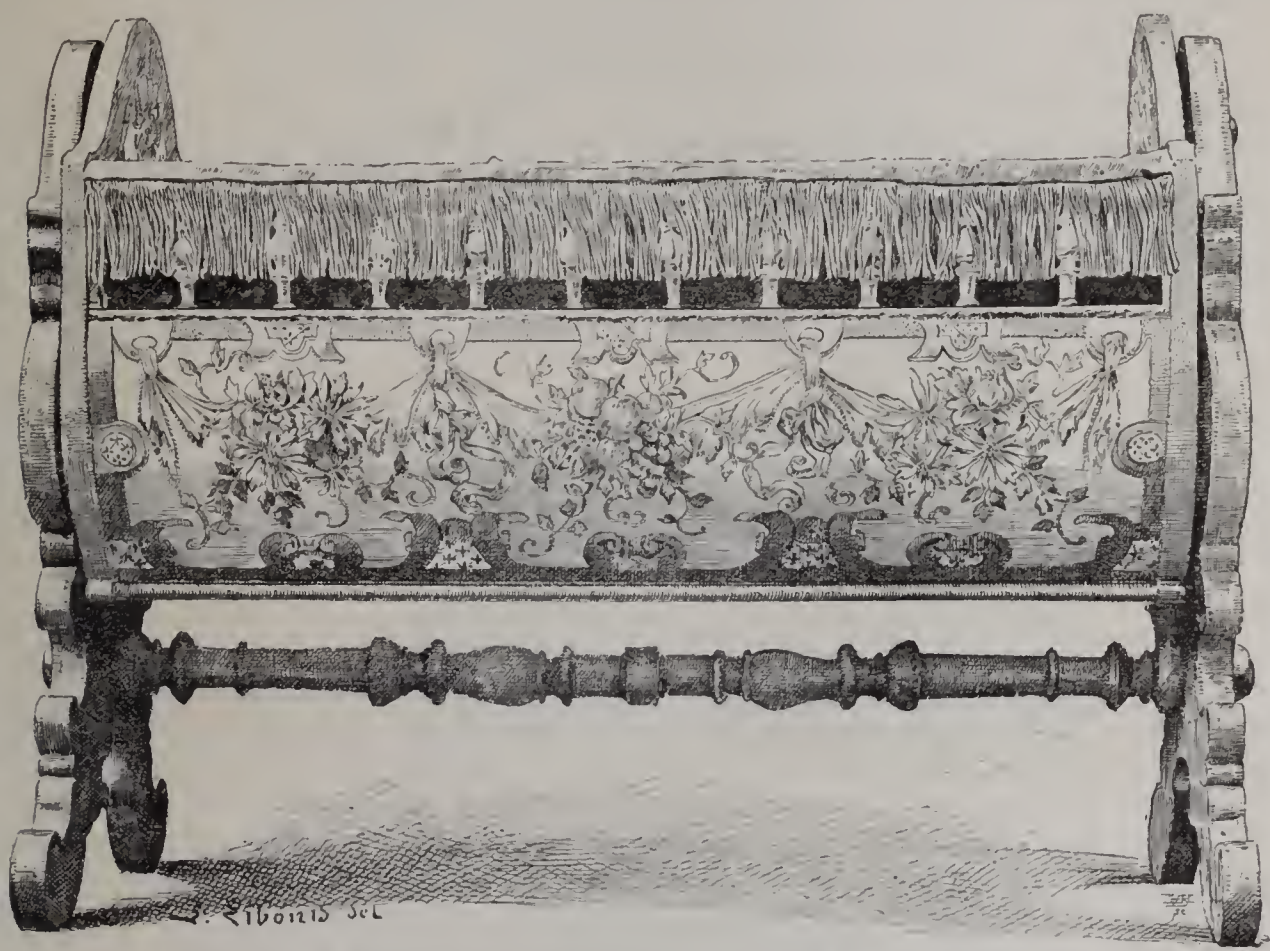
Quand cette traduction nous arrive par l'oreille, c'est la musique; et vous savez s'ils sont nombreux les instruments qu'elle emploie, sans établir entre eux aucune hiérarchie autre

1. Mme Charcot. — 2. Princesse Bibesco, Mme Charcot, Princesse de Viggiano, Mme Waldeck-Rousseau.

que celle du talent. Une simple flûte peut mener celui qui en joue au poste de chef d'orchestre de l'Opéra, tout aussi bien qu'un violon ou un violoncelle!

Dans les arts plastiques, c'est aux yeux qu'on parle. Les outils qu'ils utilisent sont bien nombreux aussi; mais quels qu'ils soient, crayon, pinceau, aiguille, ciseau ou burin, ils sont, soyez-en sûres, dans une égalité parfaite. Car dans ce grand concours au chef-d'œuvre, peu importe le moyen pourvu que le but idéal soit atteint!

Le rôle de l'aiguille n'est donc inférieur à aucun autre. Or, la broderie et la dentelle sont les deux formules usitées jusqu'à présent par celles qui ont employé l'aiguille. Pourquoi ne pourraient-elles pas prétendre à l'un des plus hauts degrés dans les Arts? Question grave qu'il faut vous poser quelquefois. La solution dépendra de vous, et de vous seules, Mesdames,



Berceau slave, décoré au procédé de la pyrogravure, par Mme la princesse Ribesco.

car si les hommes vous font concurrence pour le pinceau et les autres outils, vous êtes à l'abri de leur rivalité pour l'aiguille.

Je me plais à reconnaître que les broderies envoyées à notre exposition forment comme un résumé des différents points qu'on peut combiner sur une étoffe. Et vous jugerez de la diversité des ouvrages par cette énumération des fonds sur lesquels ils sont travaillés.

J'ai eu à examiner des broderies sur toile, sur canevas de toutes grosseurs, sur étamine, sur filet, sur tulle, sur cotonnade, sur drap, sur reps, sur satin, sur brocatelle et sur velours!

Le point le plus classique est le point de tapisserie, ou point de croix, que j'appelle plus volontiers travail à points comptés.

Il a servi à broder une grande bande de plus de six mètres de long[1], représentant une kermesse à verdures et personnages, dont le coloris est malheureusement un peu dur.

Au milieu des différents morceaux brodés au point de tapisserie, paravents, fauteuils, etc.[2],

1. M Cosson — 2. Mmes Lechevalier, Lehideux, Montils.

un coussin se détache comme une perle à signaler. C'est celui dont le dessin moyen âge est inspiré du « Roman de la Rose »[1]. La coloration et l'exécution en sont parfaites et le style si justement observé, que j'aimerais à voir ce coussin entrer au Musée.

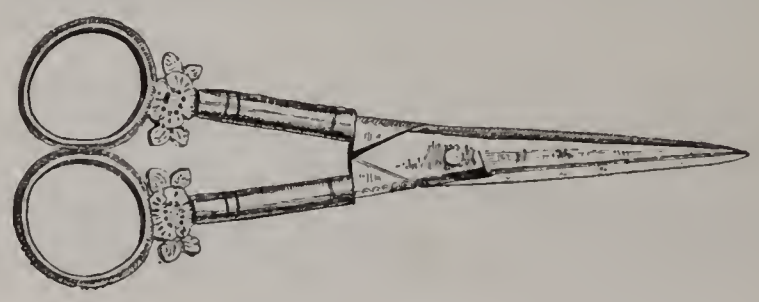
Le petit point cherche à rivaliser avec la peinture. Il nous représente un polichinelle spirituellement traité[2], un grand portrait de Meissonier, travail très consciencieux[3], bien que la ressemblance ne soit pas complète, et une réduction très savante du portrait de Léon XIII par Chartran[4].

Si le point de tapisserie est le plus classique, le passé est le point le plus libre. Sans se préoccuper de couvrir toute la surface, il court sur l'étoffe comme des traits de plume, s'allonge, se raccourcit, prend toutes les directions, et nous donne un couvre-pieds en toile[5], brodé de fils vert mousse, avec un goût et une souplesse très habiles.

J'ai remarqué aussi deux tableaux de paysages héroïques, et deux écrans ovales, avec personnages, dont les figures et les mains sont peintes[6].

Mais le triomphe de la broderie au passé est un oreiller, entouré de vieille guipure, où l'aiguille a dessiné en blanc et bleu sur un fond de soie un groupe de têtes d'anges, d'après Boucher, dont les physionomies sont délicieuses et traitées de main de maître[7].

Le plumetis est un point employé dans plusieurs panneaux de boudoir, des écrans de cheminée, des bandes à rinceaux et à entrelacs, et un fort joli fauteuil tout garni[8].



Mais l'ouvrage le plus considérable en ce genre est un couvre-pieds brodé en nuances pâles d'après celui de Marie-Antoinette[9], et auquel on ne peut comparer comme importance que le grand dessus de piano arrangé d'après le fameux dessin de Philippe de Lassalle[10].

L'or, qui fait faire, dit-on, tant de vilaines choses dans le monde, n'a pas le même défaut en broderie. Au contraire, il ennoblit tout ce qu'il touche. Voyez ce joli bonnet de baptême copié sur celui de Louis XVII : un béguin de satin blanc est brodé de quelques fleurettes de soie et d'or semées en rayures, une petite dentelle d'or le garnit, et c'est tout[11]. Et cependant c'est superbe, c'est princier, et on s'explique que le modèle ait tenu plus solidement qu'une couronne sur la tête de l'enfant.

Le métal étant précieux, on l'emploie le plus souvent en points de couchure, qui laissent tout le brillant sur la surface de l'étoffe, où ils sont retenus par des points de soie piqués en travers. Ce sont surtout les fonds qu'on garnit ainsi pour faire vibrer la couleur des motifs qu'ils entourent. Suivant le style du dessin, on préfère la couchure en ligne droite, façon moyen âge, ou en lignes brisées comme au point de Hongrie, ou enfin à l'Orientale, serpentant et s'enroulant à la manière des Japonais[12].

A cette catégorie se rattache un superbe panneau de grande décoration avec pilastres, branchages et animaux, parmi lesquels un paon magnifique[13].

Un tapis de prière, copie de Siam ou du Tonkin, renferme toutes les variétés de fonds

1. Mme Leclercq. — 2. Mme Boulet. — 3. Mme Favre. — 4. Mme Milon. — 5. Mme Vaïsse. — 6. Mme Derrécagaix, comtesse de Gramont-d'Aster. — 7. Mme L. de Gosselin. — 8. Mme Bourgaux, Mme Delespert, baronne de Lajaille, Mme Laudaiserie, duchesse de Mouchy, Mme de Saint-Marceau, baronne de Saint-Martin. — 9. Baronne de Vaufreland. — 10. Comtesse de Gramont-d'Aster. — 11. Baronne de Gartempe. — 12. Mme Delessert. — 13. Mme Pierre.

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

LA CORBEILLE A OUVRAGE. HISTOIRE DES CISEAUX

1. Ciseaux en argent gravé et emaillé (XVIe siècle); — 2. Trousse de dames en cuir fleurdelisé contenant ciseaux, poinçon et canif (XVIe siècle), — 3. Trousse en argent doré (époque Henri IV) — 4. Ciseaux en acier doré, gaine en vernis martin (Louis XVI); — 5 et 6. Ciseaux en argent (époque Louis XVI), — 7. Ciseaux de Marie-Antoinette en acier doré.

sur lesquels se détache une architecture fleurie encadrée d'une jolie bordure avec appliques de drap[1].

Il y a une vitrine qu'une seule dame a entièrement remplie d'ouvrages d'or et d'argent très habilement faits. Les broderies les plus importantes y sont travaillées au crochet avec

Couverture de piano, par Mme la comtesse de Gramont-d'Aster.

un talent tout spécial : j'aime beaucoup comme coloris la bande de satin vert à fleurs d'argent[2].

La chenille est employée en même temps que l'or dans plusieurs morceaux dont le plus remarquable est une tenture de chapelle[3]. Sur une large treille d'or s'enlacent des rosiers grimpants, dont toutes les fleurs sont fouillées et nuancées différemment, avec un talent supérieur de brodeuse et de coloriste.

1. Mme Odier. — 2. Mme Pailleron. — 3. Princesse de Beauvau.

Je trouve des effets très élégants de broderie en chenille sur les deux fauteuils et le canapé du petit salon[1].

Depuis quelques années, on a remis en honneur les petits rubans dont les broderies du temps de Louis XVI nous ont laissé tant de charmants modèles. Une jeune fille qui les emploie avec une fraîcheur et un soin particuliers, en a garni toute une vitrine faisant pendant à celle des broderies d'or[2].

Ces petits rubans appliqués, rattachés, étranglés par places ou noués en bouffettes, sont très coquets. On sent que toutes ces dames prennent cet ouvrage en passion. Mais il n'en faudrait pas abuser; on se lasse vite des mignardises.

Tous nos éloges cependant à celles qui trouvent un emploi nouveau, comme les tableaux

Fauteuil brodé exécuté par Mme la comtesse de Gramont-d'Aster.

de chrysanthèmes, où les rubans sont lancés en longs points, qui se croisent et font jouer les multiples pétales de la fleur[3].

Un autre exemple excellent, d'un travail analogue, se trouve sur cette pochette où sont copiés des œillets d'après nature, saisis au vif, et qu'une main d'artiste a traduits en simples faveurs chiffonnées[4].

Ainsi que la chenille et les rubans, les paillettes et les paillons se mélangent dans certaines broderies et y ajoutent beaucoup de brio et de pittoresque. C'est ici le triomphe du style empire qui nous a valu des éventails et des écrans qui ne manquent pas de caractère; avec les sacs et les tabliers qui leur ressemblent, ils portent dans leur solennité un peu raide le

1. Comtesse de Gramont-d'Aster. — 2. Mme de Saint-Marceau, Mlle George Ville. — 3. Mme Wilkinson. — 4. Mme L. de Gosselin.

IMP. PHOT. ARON F^TES, PARIS

TABLE A COIFFER POMPADOUR

Exécutée en ruban satin crème sur tulle illusion

PAR M. A. WARÉE

clinquant de ces broderies qui luttaient d'éclat avec les uniformes des maréchaux dans les salons de Joséphine et de Marie-Louise[1].

Mais rien n'est comparable, dans tout ce que je viens de décrire, au talent déployé par deux dames, qu'il faut classer au premier rang comme brodeuses hors ligne, sachant choisir et diriger leurs points, et nuancer leurs ouvrages avec une science parfaite.

Vous avez toutes vu et admiré cette tête de vierge brodée sur velours et dont l'expression est saisissante[2]. C'est dommage que ce cadre soit si petit, car cette fois nous sommes en présence d'un véritable objet d'art.

Je ne tarirai pas non plus d'éloges pour les deux tableaux d'après Albert Dürer représentant, l'un la *Légende de saint Hubert*, l'autre la *Vierge au Jardin*. Quelle habileté dans ces points fendus, ces points tournants; quelle sûreté dans le dessin, quelle finesse dans les figures! Sans doute, les lointains des paysages pourraient être d'un coloris plus atténué, mais les détails du premier plan défient toute comparaison[3].

Après ces merveilles, j'aurai peu de chose à citer. Les dentelles manquent presque complètement et je le regrette.

Le plus important objet de dentelle est un écran[4] à guirlandes et bouquets de fleurs et rubans en relief, fort bien dessiné et très habilement exécuté; mais c'est si fragile!

Je trouve à l'aiguille des robes de baptême avec bandes ajourées de point coupé sur fils tirés dans la batiste[5], quelques filets brodés en blanc, d'autres en couleur, et du tulle brodé d'or pour église[6].

Une heureuse idée est d'employer en appliques sur un coussin de satin mauve des motifs en frivolité, ce petit travail à la navette qui nous vient d'Irlande[7].

Je signale comme dentelles aux fuseaux une bordure russe en soie blanche, et des passements en métal, genre point d'Espagne.

Pourquoi les dames habiles n'utiliseraient-elles pas davantage les différents métiers à fuseaux? C'est un ouvrage charmant pour des doigts que l'habitude du piano rend très agiles, et qui est moins difficile qu'on ne se l'imagine généralement.

Voyez l'heureux parti que plusieurs ont tiré du métier à macramé[8]. Ce sont aussi des enlacements de cordonnets, tressés, croisés, noués suivant cette méthode pratiquée pendant des siècles à l'*Albergo di poveri* de Gênes.

Je regrette aussi que quelques-unes n'essayent pas de se mettre à la véritable tapisserie sur de petits métiers à haute lisse, comme on l'a fait notamment à Cologne au xve siècle. Craignez-vous que votre concurrence inquiète nos manufactures des Gobelins et de Beauvais?

D'ailleurs, je vous signale qu'on peut essayer des ouvrages à l'aiguille sur fils tendus, qui seraient bien plus variés que ceux exécutés sur canevas. Les esprits inventifs y rencontreraient une voie encore inexplorée.

Je ne puis oublier de vous faire admirer les merveilleux glands de fil[9], de style Louis XIII, qu'une dame, passée maîtresse en tous ouvrages, a bien voulu nous confier.

A ce propos, j'ai remarqué combien la tradition des travaux délicats et soignés se conserve dans certaines familles. Nous avons, parmi nos exposantes, des générations où, depuis la grand'mère octogénaire jusqu'aux plus jeunes, toutes se montrent artistes jusqu'au bout des doigts.

J'aurai fini la description des ouvrages exposés, quand je vous aurai parlé de la collection des poupées historiques. Les poupées ont leurs traditions : vous savez combien celles que la cour de France, sous Louis XIV, envoyait aux cours d'Angleterre et d'Espagne, sont restées célèbres.

Une dame a entrepris cette tentative très ingénieuse de faire une histoire de la mode à tous les siècles, en habillant des poupées dans le style de chaque époque[10]. Il y a là une pensée féconde et qui méritera d'être renouvelée avec la persévérance et les investigations nécessaires

1. Mme Adelon, Mlle Baignières, Mme J. Ephrussi, baronne de Gartempe, comtesse de Greffulhe, Mme Pailleron, Mlle G. Ville. — 2. Mme L. de Gosselin. — 3. Comtesse O. Aguado. — 4. Mme Paillet. — 5. Mme Bessand, Mme Ferrey. — 6. Mme Delessert, Mme Pailleron, Mlle Rochefort. — 7. Mme Paillet. — 8. Mme Cicile. — 9. Mme Delessert. — 10. Mme Cosson.

pour réunir les étoffes et les documents qui donneraient à une semblable collection une véritable valeur archéologique. Toujours est-il que ces poupées ont eu auprès du public un succès considérable, et nous avons pu voir une fois de plus que la foule est un grand enfant auquel il faut surtout des jouets.

Vous voyez, Mesdames, par cette longue énumération de vos œuvres, en quelle estime nous pouvons tenir votre goût et votre assiduité au travail. Vous nous prouvez que vous avez du temps et que vous savez le consacrer à des ouvrages artistiques.

Et ce n'est pas seulement du temps dont vous pouvez disposer, vous avez aussi bien des ressources précieuses qui manquent aux ouvrières.

Vous avez de la fortune, le loisir de faire des voyages, de visiter les collections célèbres, les musées des différents pays. Vous avez une instruction supérieure qui vous permet d'étudier dans les livres, dans les archives historiques, des questions qui échappent aux regards des gens absorbés dans le labeur de chaque jour.

Vous vivez une partie de l'année dans des châteaux, au milieu de parcs remplis de grands arbres et de belles fleurs; vous fréquentez les plages de sable ou de rochers de l'Océan, quand vous n'allez pas contempler les côtes luxuriantes et le ciel bleu de la Méditerranée.

Si vous rentrez à la ville, vous y demeurez entourées de meubles superbes, de portraits

Les Canards, panneau décoratif par Mme Escallier.

anciens, d'objets d'art de toutes sortes, de plantes décoratives. Vous entendez les conversations pleines d'enseignements de nos grands savants et de nos écrivains en renom.

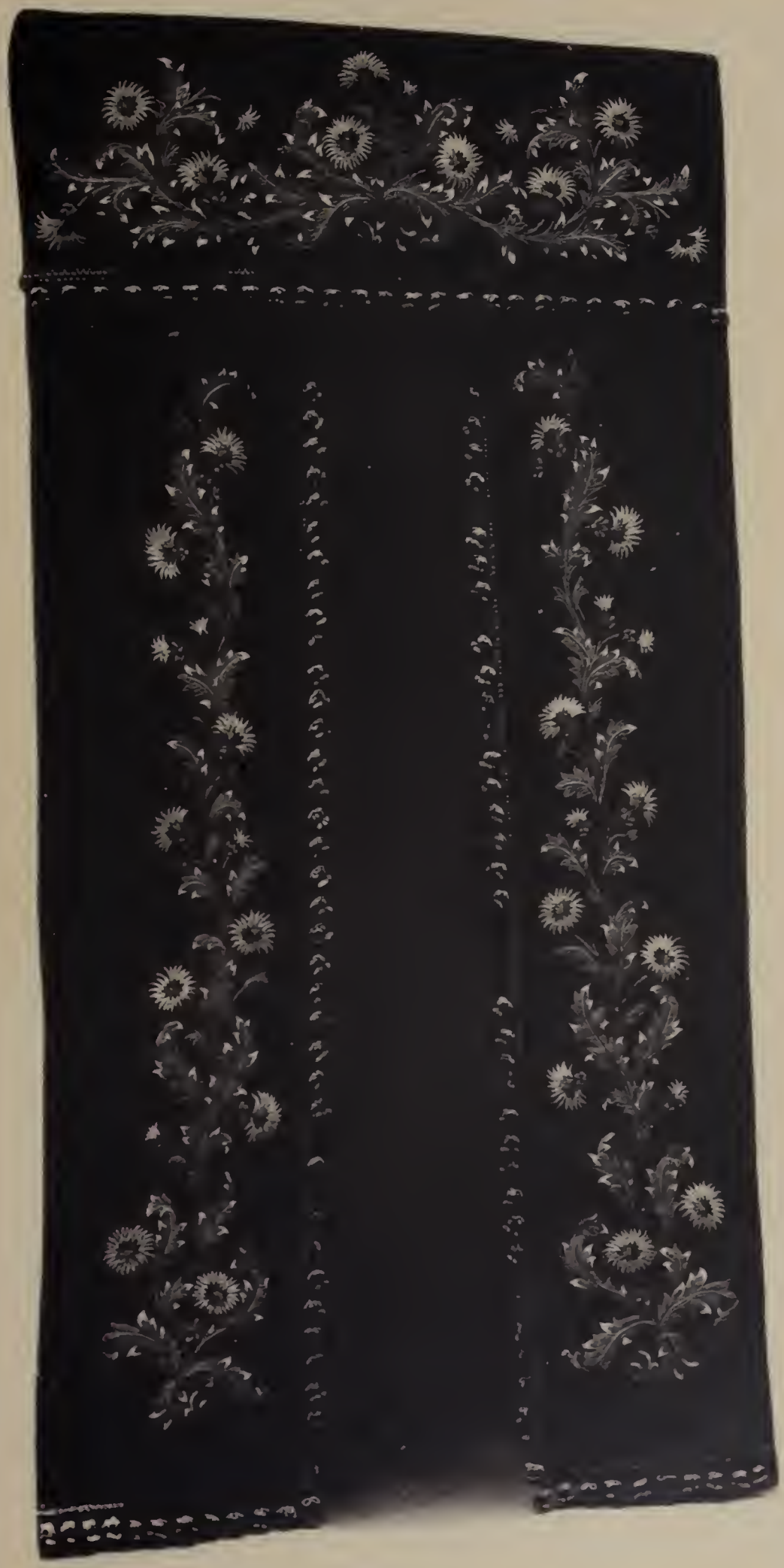
Que de ressources pour une femme artiste qui sait comprendre, voir, étudier, traduire les fortes impressions morales!

Ah! Mesdames, ne négligez pas d'utiliser ces dons que vous a départis la Providence: tirez-en des œuvres personnelles qui marquent un progrès dans tous les arts qu'une femme peut pratiquer.

Ce que les ouvrières les plus habiles ne sauraient faire, faute d'instruction suffisante, faute de documents, faute de temps et d'argent, vous, Mesdames, vous pouvez l'entreprendre. Vous pouvez mieux que personne créer du nouveau ; vous pouvez, par des essais sagement conduits, trouver des interprétations hardies et entièrement nouvelles, qui parfois seraient du meilleur exemple pour les gens du métier. Vous pouvez concourir ainsi au progrès des Arts décoratifs dans notre pays: vous avez votre place marquée aux premiers rangs de l'armée du travail : vous devez être la classe dirigeante!

C'est dans ces conditions que notre Union centrale se réjouit de vous associer à l'action qu'elle exerce sur la production française. Aidez-nous, Mesdames, à défendre notre pays contre toutes les concurrences.

Vous savez combien on s'efforce à l'étranger de nous ravir les antiques privilèges du goût et de l'habileté manuelle dans les industries d'art.



IMP.-PHOT. ARON F^res, PARIS

GRANDS RIDEAUX DÉCORÉS DE BRODERIES EN APPLICATION

MAISON LEROUDIER

Vous n'ignorez pas qu'à Londres, à Saint-Pétersbourg, à New-York, il y a des dames du grand monde comme vous, qui ne marchandent aucune recherche et aucune dépense pour donner l'exemple du talent dans les travaux d'art.

Vous avez vu certainement les très remarquables broderies de plantes, d'après nature, exposées dans la section du Danemark en 1889.

Vous avez constaté comme nous, à cette Exposition des Arts de la Femme, la supériorité des écoles de broderie de l'Autriche-Hongrie.

Paravent décoré par Mlle X...

Vous savez qu'à Chicago il y aura un bâtiment entier consacré aux ouvrages des femmes: ouvrages de tous genres, je le sais bien, où les questions économiques de salaires, de machines, de règlements d'ateliers, d'hygiène, auront la plus grande place. On y enverra certainement les intéressants objets que vous faites pour les pauvres et les blessés. Mais le côté artistique n'y sera pas négligé.

N'est-ce pas surtout par le relèvement des travaux à la main et des industries d'art, que les femmes du peuple espèrent, grâce à vous, retrouver des gains supérieurs à ce que leur offre la simple couture de la lingerie et des vêtements, qui ne leur donne plus de quoi vivre?

Qui, mieux que vous, peut apprendre à la foule, trompée par la réclame, la supériorité des œuvres de la main sur les imitations de toutes sortes dont les machines inondent le commerce?

Les industries spéciales, comme la dentelle et la broderie, n'auraient qu'à gagner en vous voyant entreprendre des travaux qui leur sont trop exclusivement abandonnés. Votre concours relèverait ces industries dans l'estime et l'appréciation du public, et loin d'être considérées comme des rivales par nos ouvrières, vous seriez pour elles les plus utiles auxiliaires.

D'ailleurs, il vous faudra toujours des aides pour vous enseigner les procédés, faciliter vos recherches, et vous procurer les matériaux nécessaires à vos ouvrages d'art. Paris renferme sous ce rapport des ressources de premier ordre : depuis vingt ans vous avez déjà opéré une véritable transformation dans cette industrie des ouvrages de dames.

Soyez-en sûres, Mesdames, tout en occupant vos loisirs à étudier et à faire de belles broderies ou autres jolies choses pour vos ventes de charité, ou simplement pour orner vos salons et vos boudoirs, vous faites un travail fécond en conséquences générales, si vous y déployez réellement les qualités exceptionnelles d'instruction et de goût dont vous êtes pourvues.

L'Union centrale voudrait, après vous avoir bien pénétrées de votre force et de votre

influence, vous associer à un projet d'Exposition spéciale et plus importantede vos ouvrages, dont le retentissement dans le monde du travail serait considérable.

Si vous consentiez à vous grouper plus nombreuses, dans un an ou deux, pour une Exposition qui s'ouvrirait au printemps, et si vous prépariez, avec une salutaire émulation, des ouvrages bien étudiés en vue de cette Exposition, je suis sûr que le résultat serait merveilleux.

Quand j'apprends la quantité de belles choses que nous aurions pu obtenir de vous, si nous nous y étions pris plus tôt, si nous vous avions prévenues d'avance, si vous aviez eu le temps de réunir vos meilleures œuvres éparpillées déjà, je me prends d'un ardent désir de vous rallier toutes à ce projet d'Exposition. Les conditions et la date en seraient étudiées d'accord avec vous et le Président de l'Union centrale. Nous pourrions ainsi vous préparer une véritable victoire, après la très heureuse escarmouche où nous venons de combattre ensemble.

Et ne craignez pas, Mesdames, en vue de ces combats futurs, d'exercer votre initiative à composer des œuvres qui soient bien de vous, bien de notre temps.

Je ne renouvellerai pas ici la grande querelle des antiques et des modernes. Je ne médirai pas de l'amour immodéré du bibelot, devant vous, qui savez l'inquiétude que vous cause un visiteur assis, faisant craquer les pieds d'un fauteuil ancien dans votre salon.

Mais croyez-en mon expérience. S'il faut tenir compte des traditions, étudier dans nos musées les procédés anciens pour n'en laisser perdre aucun, il ne faut pas s'attarder à ne faire que des copies.

Sans doute, les utilisations des choses du passé ont leur charme quand elles sont habilement faites; mais le progrès ne se fait pas avec des reproductions. Les races nouvelles ne se créent pas en ressuscitant les morts. C'est en mettant au monde une jeunesse toujours nouvelle que vous perpétuez la vie de l'humanité. Il n'en va pas autrement dans les arts! C'est pour l'avoir oublié qu'aujourd'hui Athènes, Rome, Venise, n'occupent pas dans la production moderne leur rang d'autrefois.

Mais vous, Mesdames, étant Parisiennes, vous avez toutes les qualités qu'il faut pour faire des œuvres d'art, marquées de la forte empreinte d'esprits qui cherchent et qui trouvent de nouvelles et plus intenses expressions du beau.

D'ailleurs, plusieurs d'entre vous sont parentes ou amies de nos plus grands artistes. Ils ne vous refuseront pas, si vous les leur demandez, l'appui de leurs conseils et l'aide de leur crayon.

Pardonnez-moi, Mesdames, de vous dire aussi hardiment tout ce que nous attendons de votre talent. Ce que vous nous en avez montré nous autorise à vous croire capables d'un plus grand effort. Puissé-je vous avoir inspiré assez de confiance en vous-mêmes pour vous décider à le tenter.

Sur d'autres terrains, dans les sciences ou la politique, les hommes ont paru souvent disposés à contester les droits des femmes. Mais ici, Mesdames, nous sommes tous d'accord qu'il faut vous faciliter largement l'exercice de votre pouvoir et de votre influence. Nous les croyons indispensables au maintien et au développement du goût dans nos industries d'art.

Réunir toutes les forces vives que vous représentez, les grouper autour de notre Président, pour travailler ensemble au bien de notre pays, c'est ce que depuis longtemps notre Union centrale cherchait à vous demander.

Je me réjouis que cette Exposition m'ait procuré la très agréable occasion de vous l'affirmer aujourd'hui au nom de son Conseil d'administration.

E. LEFÉBURE.

Quenouille du XVIe siècle.

LA PASSEMENTERIE (*XVIIIe siècle*)

Imp. phot. ARON Frères, à Paris

GLANDS ET GALONS DE PASSEMENTERIE DE COULEURS

(TRAVAIL DU GRAPPÉ, DU SATINÉ ET DU ROULÉ)

COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Bracelet d'or composé et exécuté par M. Lefort
Exposition des *Arts de la Femme*.

LES BIJOUX

A

L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

C'est au milieu des frou-frous soyeux et des cris aigus des ciseaux qu'est née l'Exposition; elle a été inventée pour et par les confectionneurs et les couturières. Mais rien n'est sorti de leurs projets : le costume féminin n'a été représenté que par une longue suite de gravures de modes et le Dieu chiffon n'a pas visité son temple.

Pourquoi cet insuccès? Pourquoi, de toutes les parures de la Femme n'a-t-on vu que les Bijoux et les Dentelles?

C'est qu'il est impossible d'exposer une robe, et que jamais le couturier n'a tenu de rôle appréciable dans une Exposition.

La toilette d'une femme ne vaut que par la femme qui la porte; il y faut la vie et le mouvement : elle perd sa grâce sur un mannequin inerte et devient une loque dès qu'on la pend à un clou.

La soie, fût-elle la plus riche, et la laine, la plus douce, les étoffes, dès qu'elles sont coupées, assemblées et cousues, prennent des plis gauches; la poupée qui les soutient a des modelés faux et par son immobilité prête à rire.

Costumes sans vie, enveloppes sans corps, personnages sans âmes, ces pauvres marionnettes de la mode en trahissent tous les ridicules; elles démontrent la vanité du luxe et les médiocrités de la coquetterie.

La femme sait cela d'instinct, aussi ne montre-t-elle jamais une robe avant de s'en parer et la cache-t-elle au lendemain d'une fête. Habile comédienne, elle n'ignore rien de ce qu'elle doit à son costume, mais elle comprend que ce costume fait partie d'elle-même et, pas plus qu'elle ne se laisse voir en déshabillé, elle ne tolère qu'on voie sa robe étalée.

Ah! ce n'est pas elle qui aurait imaginé l'exhibition de sa garde-robe! A peine souffre-t-elle qu'un jour, un seul jour en sa vie, on contemple son trousseau : c'est la veille des noces. Il y a, ce jour-là, une savante mise en scène, où le goût de la jeune fille s'allie à l'art consommé de sa mère, pour disposer les fines lingeries, les flots de dentelles, les soies, les velours aux plis cassés, les riches orfèvreries, les bijoux et les diamants, les éventails ouverts comme de grandes ailes de papillons parmi les fleurs et les lumières, tout ce qu'il y a de mystérieux et de joli, d'apprêté, de parfumé, de pomponné, tout ce qu'une femme sait mettre en jeu de vanité, de coquetterie, pour provoquer l'admiration, allumer la passion, exciter l'envie et fournir aux propos des bonnes petites amies.

C'est alors que la femme fait véritablement une exposition savante. On voit dans le salon de la mariée tout un public éveillé, curieux, jaloux, bavard, qui suit la mode, s'émerveille ou critique, mais à qui l'on cache les dessous du costume comme on lui ferme les coulisses, à la Comédie.

L'acteur principal, celui qui viendra le lendemain jouer le grand rôle, ne verra même pas l'envers du décor, si sa femme est véritablement femme.

Pourquoi donc, alors, avait-on cru possible d'exposer à Paris, en pleins Champs-Élysées, ce que jamais femme n'a laissé voir? Phryné avait permis à son avocat de la montrer nue à ses juges, mais elle lui avait bien recommandé de jeter loin sa tunique.

Donc, il n'était ni possible ni désirable de décomposer en une Exposition publique le costume de la femme. C'est trop, déjà, qu'en de grands magasins qui constituent des expositions permanentes, on voie, étalé, le musée des accessoires féminins. Ce sont là des galeries où l'art et le goût n'ont rien à voir : si la femme y prend plaisir, c'est par un dévergondage de son esprit, un appétit de faux luxe, un besoin de dépense et de liberté. — L'élégance des Françaises a considérablement perdu depuis la création de ces grands bazars; ils ont amené un nivellement regrettable, en créant une sorte d'uniforme aussi préjudiciable à l'ouvrière et à la paysanne qu'à la grande dame. — C'est le mensonge de la Richesse, l'illusion de l'Égalité : on a appelé cela la vulgarisation du goût, c'est le goût de la vulgarité, qu'il aurait fallu dire.

Ce qu'il convenait de faire, en cette Exposition des Arts de la Femme, ce n'était ni l'étalage de la toilette moderne, ni l'histoire rétrospective du costume féminin.

Cette deuxième partie du programme, qu'un conflit d'amour-propre a empêché de mettre à exécution, avait une forme prétentieuse et théâtrale, qui aurait agi sur la foule, mais qui aurait été sans profit pour le goût. Nous en avons assez des retours en arrière, qui créent en tout des modes étranges et des imitations baroques.

Ce qui eût mieux valu, c'eût été de reconstituer les costumes des femmes de nos provinces. L'entreprise, possible à présent, ne le sera bientôt plus. On pouvait trouver des témoins encore, des femmes gardiennes des vieilles traditions, des ouvrières ayant taillé et cousu jadis des vêtements sur le patron local. Il y a dans tous nos départements des gens qui se seraient dévoués à une semblable tâche, et qui nous auraient rendu, de façon merveilleusement exacte, les costumes des Bretonnes, des Normandes, des Bourbonnaises, des Bressannes, des Flamandes, des Picardes, des Provençales. Quelle variété! quel goût dans ces ajustements si divers! Ils convenaient au type de chaque pays, faisaient l'Arlésienne belle comme une fille de la

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — LES BIJOUX

DIADÈME ET BROCHES EN BRILLANTS

MAISON VEVER

Grèce, avec son profil de camée, tandis que sous sa coiffe blanche et son chaste costume, la paysanne de Douarnenez restait jolie comme une vierge du xve siècle.

L'admirable Exposition qu'on aurait pu faire! On en serait venu à bout sans grands frais, avec des éléments presque tous authentiques, car on retrouverait encore dans les bahuts et les armoires de quelques riches fermières des parures, des dentelles, des coiffures, des costumes entiers.

A la suite d'un essai semblable, on n'aurait certes pas vu nos paysannes quitter les vêtements confectionnés du Louvre et du Bon-Marché, dont elles s'affublent, mais peut-être nos plus riches châtelaines auraient-elles tenté de ramener ces costumes nationaux dans les provinces qu'elles habitent pendant l'automne. Il eût été piquant de voir la grande dame et ses invitées reprendre la robe dédaignée par la fermière;

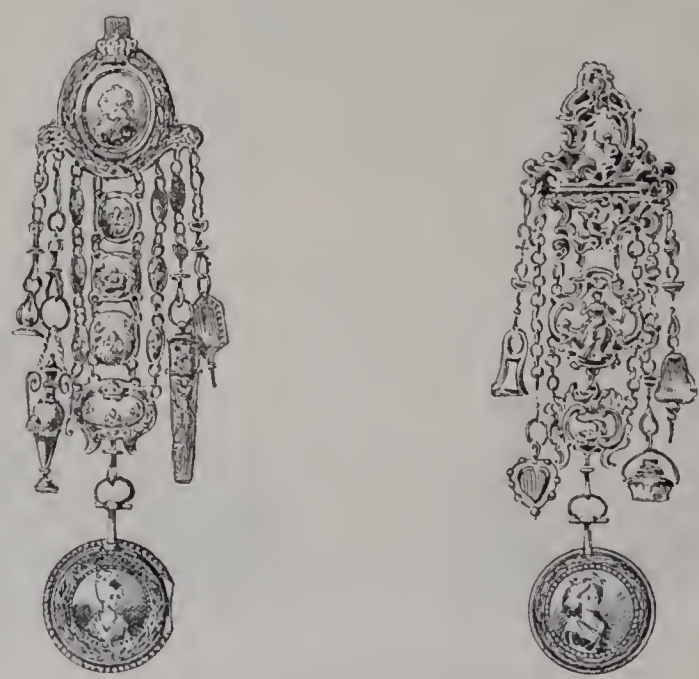
Parures d'autrefois.
(Dessin de M. Lacoste, dessinateur de l'Opéra.)

on aurait joué la comédie au village, comme Marie-Antoinette à Trianon. N'est-ce pas ce que fait la reine d'Italie quand elle est dans le Gressoney? Elle adopte le costume du pays, la jupe courte et le frontal d'or, et c'est ainsi qu'elle parcourt la vallée alpestre, elle, la plus gracieuse des femmes d'Italie, contribuant à garder et à faire aimer le pittoresque habit d'autrefois.

Tout cela, qu'il était intelligent de faire, on ne l'a ni compris ni essayé. L'Union centrale s'est laissée engluer dans une affaire, elle a perdu le sens de son utilité, la dignité de son rôle, quand elle a ouvert ses portes à un syndicat de couturiers qui ne cherchaient qu'un procédé commercial et ne voulaient se servir du Musée que pour y dresser leurs comptoirs. Par bonheur, l'opération a complètement avorté, la mésintelligence s'est mise entre les confectionneurs, ils n'ont voulu souffrir aucun contrôle; les plus habiles s'étaient tenus à l'écart, les autres ont obéi à un sentiment de rivalité ordinaire aux gens de métier, et le projet s'en est allé à la dérive, si bien que l'Exposition des Arts féminins s'est faite sans jupon ni bonnet. Elle y a considérablement gagné et, de la mode, il n'est resté qu'une amusante série d'images et de dessins humoristiques dont les femmes ont eu l'esprit de rire les premières.

Le Syndicat des couturiers s'en est consolé en ouvrant dans la Presse une campagne, dont le but trop visible est de persuader à la femme de ne pas dépenser d'argent hors de chez sa couturière.

Il est dommage que les journaux se prêtent à ces manœuvres et se laissent acheter comme ils font. Ils ont joué un vilain rôle à l'Exposition de l'Union centrale, marchandant leurs articles, se faisant muets pour une œuvre d'intérêt public, et feignant de la confondre avec certaines entreprises privées. Il n'en était pas ainsi quand les journaux appartenaient à qui savait écrire; on y trouvait alors, librement exprimée, l'opinion d'un critique ou d'un savant, et les meilleurs feuilletons de Théophile Gautier,



Montres et châtelaines (XVIIIe siècle).
Exposition des *Arts de la Femme;* collection de MM. Cossox.

d'About et de Paul de Saint-Victor paraissaient dans les feuilles du jour. Maintenant, la Critique elle-même subit le contrôle du fermier des annonces; le journaliste n'a pas le droit d'avoir une opinion sur l'artiste ou sur son œuvre, sur le musicien, l'auteur ou l'industriel, il n'a pas la liberté d'en parler, avant que ceux-ci aient passé à la caisse, pour régler le prix des lignes qui leur seront consacrées.

A ce jeu, la Presse a gagné beaucoup d'argent, mais elle a perdu toute considération; on en use pour ce qu'elle rapporte, on la juge pour ce qu'elle vaut. Elle a vendu sa dignité et son indépendance; car, si quelques-uns croient à la prétendue liberté de la Presse, beaucoup savent qu'elle a trafiqué de cette liberté et qu'elle tire de gros profits, non pas de ce qu'elle dit, mais de ce qu'on lui fait dire.

Et c'est pourquoi les écrivains de talent qui se respectent et qui trouvent difficilement un coin de page pour écrire ce qu'ils pensent, s'en vont aux Revues. Le journal quotidien n'aura bientôt que la réclame, le scandale et le cours de la Bourse; on n'y verra, avec les articles payés, que des contes graveleux, pour servir d'amorce. La Presse française se meurt d'un vilain mal.

Les seuls qui aient chance de vivre sont les journaux à un sou, qui racontent les faits de la nuit en style télégraphique. Ça suffit à la curiosité des gens qui, le matin, s'en vont à leurs affaires; ils trouveront le soir, au coin du feu, la brochure à couverture bleue, rose ou jaune, où s'est réfugié l'auteur aimé, le fin critique, où viennent l'un après l'autre tous ceux qui avaient fait le journal d'autrefois. La Presse se transforme.

En insistant sur ce fait, je ne dénonce pas toutes les confidences qui m'ont été faites, non plus que les propositions que des courtiers apportaient à l'Administration de l'Union centrale; on les a éconduits, et la conspiration du silence s'est faite entre les journaux, autour d'une Société qui se refusait à payer la dîme.

Collier étrusque.

On dira peut-être que j'oublie en des digressions inutiles le titre de ce chapitre, et qu'il est temps de parler des bijoux. J'y viens, puisqu'ils sont en cette Exposition le seul élément qu'on trouve de la parure des femmes; puisqu'il n'y a ni un chapeau, ni une robe, ni un manteau; puisque l'Art dans le costume n'est représenté que par l'or et les pierres. Et cependant les journaux qui, depuis deux mois, étaient restés muets sur l'Exposition, sont remplis des réclames des couturières et des modistes, et ces réclames payées ne se bornent pas à décrire les détails de la robe et du chapeau, elles affirment qu'il n'y a pas de place en ces ajustements pour le moindre bijou.

Qui a dicté ces articles? qui les paie? Ceux, apparemment, qui en profitent, et si la manœuvre est cousue d'un fil un peu clair, on s'étonne que ce soit par des doigts habiles à manier l'aiguille.

L'entrefilet qui a fait le tour des journaux a dû coûter assez cher, mais il est venu à faux puisque l'Exposition des Arts féminins a démontré le rôle considérable que tient actuellement le bijou dans le luxe des femmes.

C'est arrivé précisément quand le tailleur pour dames venait de manquer l'occasion de s'affirmer — la manœuvre s'explique assez pour qu'il soit inutile d'insister.

Il ne nous convient pas, à nous, de faire une réclame à nos amis, ni de rédiger un rapport sur leur exposition; nous nous abstiendrons par conséquent de citer aucun nom, mais il nous est fort agréable de signaler la réaction qui s'opère depuis quelque temps dans le goût des femmes, et la bévue de ceux qui nous le font constater.

En effet, le bijou d'or était resté longtemps sans succès; l'abus qu'on en avait fait sous l'empire, le mauvais arrangement de certaines parures, la profusion des articles de bas aloi fabriqués en Allemagne et trimballés par le monde des Karshals, le bizarre étalage des chaînes et des médaillons d'argent que portaient les Anglaises en voyage, tout cela avait déconsidéré le bijou, et il fut un temps où, sous la manche strictement

serrée, il ne restait plus au poignet de place pour un bracelet des plus modestes. La couturière avait banni toute agrafe, toute épingle, tout bouton d'or; elle ne consentait pas même à faire une petite poche pour la montre.

C'est de Nice qu'est venu timidement le premier bracelet, un fil d'or étroit, presque invisible, le «porte-bonheur», un talisman pour aller au jeu, disait-on; un talisman, certes, mais pour l'ouvrier bijoutier qui chômait et qui redoutait la misère. Le fil a grossi, la manche a reculé, le bras s'est découvert et le bracelet est redevenu, pour la femme, une parure qu'elle ne se laissera plus enlever. Notre ami Rossigneux nous contait, à Froment Meurice et à moi, une légende de Judée qui prouve bien que, depuis Abraham, les femmes ont aimé à «se parer d'anneaux d'or». Ce long passé de coquetterie est un gage de durée. Mais les anneaux d'oreilles et les bracelets sont des restes de barbarie, dira-t-on, ils ne servent à rien. Si vous voulez des bijoux utiles, rendez-nous les fibules, les épingles, les agrafes, les boutons, les peignes, les boucles, et tout ce qui, dans le costume, avait un rôle logique et défini.

Pendant d'oreille, travail normand (XVIIIe siècle).

Nous y venons. La couturière avait tout confisqué; elle avait, de connivence avec le passementier, traduit en cuivre, en fil de fer, en jais, en bois, en soie, en laine, tout ce qui dans la parure avait appartenu, en d'autres temps, à l'orfèvrerie et aux bijoux.

Il n'y a plus à le démontrer, je l'ai dit autre part, et Fontenay a écrit un livre fort savant à ce sujet. Le bijoutier, donc, s'était vu sans travail; on avait pris son rôle, et la femme, qui n'aurait plus osé mettre un bouton d'or, chamarrait son corsage d'une soutache dorée, comme le dolman d'un hussard. Elle n'aurait pas piqué une épingle dans sa coiffure, et elle portait déjà un chapeau de brocart.

Pendant de col, travail russe. Exposition des *Arts de la Femme*.

Mais la curiosité, qui est un défaut mignon chez les femmes, est une passion savante chez les hommes; elle a doucement converti les modes, elle a mis en faveur les antiques médailles. On a pris aux Grecs et aux Romains leurs monnaies d'or, on s'est disputé les pièces d'un trésor trouvé en plein Paris, on en a fait des broches, des épingles, et des bracelets. Ces reliques sont passées des médailliers aux écrins des dames, comme demain retourneront à leurs épaules les antiques camées qu'elles ont longtemps oubliés et qui n'en sont pas moins la plus intéressante des parures.

C'est que le goût s'affine; la femme apprend et s'assimile très vite tout ce luxe ancien; elle furète dans les musées, elle s'éprend des bibelots précieux et devient artiste en maniant les merveilles des autres âges. Elle rapporte à elle tout ce décor. Au contraire de l'homme qui les classe en vitrines, elle veut qu'on en pare sa demeure, et c'est elle qui a transformé son salon en musée; c'est elle qui a égayé sa table d'orfèvreries ciselées. Cette renaissance de l'argenterie, qui se produit d'une si remarquable façon, a pour conséquence directe et immédiate le retour aux bijoux. Quelques femmes

ont collectionné à grand prix les plus merveilleux joyaux de la Renaissance et du XVIIIe siècle. Elles ont osé les porter et se sont trouvées plus jolies. Le rôle décoratif du bijou est marqué, et ce sont les femmes les plus riches, les plus intelligentes et les plus belles qui ont commencé.

Les autres suivront, mais timidement, lentement. Il y a des routines avec lesquelles on ne rompt pas aisément, et c'est tant mieux, car une mode universelle ne pourrait que compromettre, en de banales imitations, ce que cet art charmant promet de jouissances aux artistes.

Pendant de col, travail russe.
Exposition des *Arts de la Femme*.

A l'heure actuelle, il y a toute une élite de gracieuses femmes pour qui travaillent les meilleurs ciseleurs et les émailleurs les plus habiles. On fait à la fantaisie des unes, et suivant la recherche savante des autres, des bijoux dignes d'être comparés à ceux des grandes époques. Il s'y mêle de l'esprit, on y introduit le ragoût du caprice et de l'actualité, et la liste serait longue et curieuse, des bijoux qu'a créés depuis dix ans la collaboration de la femme et de l'artiste.

La période romantique, qui s'était tant éprise des ciselures et des bijoux, n'a pas laissé d'œuvres comparables à celles qu'on fait maintenant. Il y en avait des échantillons très réussis aux Arts de la Femme, quoique la joaillerie l'emportait en nombre et en richesse.

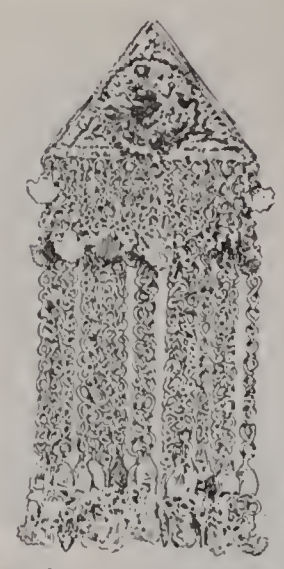
Je n'essaierai pas de décrire ces bijoux, je me bornerai à en désigner le genre. Ce sont d'abord des bonbonnières, des drageoirs, des boîtiers de montres, qui font songer au goût du XVIIIe siècle pour ces délicieux bibelots. Nous n'avons pas encore un collectionneur comme le prince de Conti, qui possédait huit cents tabatières, mais on peut déjà prévoir que la montre ne sera plus longtemps le banal boîtier d'or poli qui par la forme et le décor, ressemble aux montres les plus communes. Un riche amateur a tout récemment payé cent louis l'ornementation d'un chronomètre, et Roty cherche à faire de la montre un motif de gravure aussi intéressant que la médaille.

Agrafe en or, travail russe.
Exposition des *Arts de la Femme*.

Déjà, grâce à nos artistes, la pièce de mariage n'est plus un vulgaire jeton : c'est un bijou précieux. Le médaillon, dédaigné, oublié depuis vingt ans, redevient le bijou aimé qu'il était, parce qu'il garde une image, une mèche de cheveux, un souvenir pieux ou un gage d'amour. Quelle est la femme qui n'a pas une de ces reliques ? Mais le médaillon a changé, on ne veut plus de la cassolette ovale et minuscule qu'on connaissait ; le nouveau bijou emprunte à l'art étrusque et à la Renaissance ses plus jolis modèles.

La coiffure est de tous les bijoux celui qui offre le plus de ressources ; il faut des épingles pour retenir le chapeau, des peignes pour les cheveux, une enseigne sur le

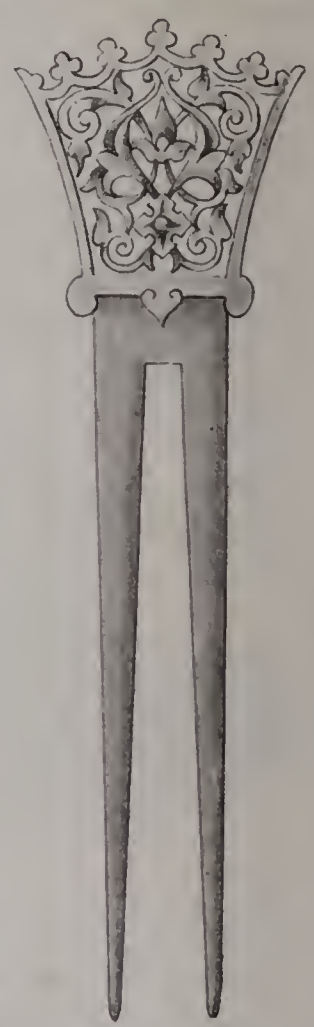
toquet, et le retour à certaines modes de l'Empire fait déjà prévoir le diadème et le bandeau. Les moins osées se bornent à porter l'aigrette endiamantée. Mais l'or, l'or ciselé, émaillé, ajouré, s'est implanté dans les cheveux; il n'y a qu'une façon qu'on ne tolère pas, c'est celle des bijoux anglais, de cette quincaillerie d'or mat qu'on avait apportée de Londres vers 1850, et qui a envahi les boutiques de Paris, de Genève et de Berlin pendant plus de trente ans; non plus que les filigranes d'Italie et les imitations de bijoux funéraires.



Agrafe en or, travail russe. Exposition des *Arts de la Femme.*

La fâcheuse idée, qu'avait eue Castellani de copier les parures trouvées dans les nécropoles étrusques, a nui à la bijouterie plus qu'on n'imagine; les femmes ont refusé, par un secret instinct, de se parer de ces ornements : elles en avaient le frisson.

On n'était pas mieux inspiré quand on copiait les lotus égyptiens, les palmettes grecques et les rosaces de Ninive. Ce mélange de formes hétéroclites avait lassé les femmes; elles ne comprenaient pas qu'on prît à tous les édifices des fragments d'architecture pour les leur pendre aux oreilles : rien ne convenait à leurs goûts; — pas un bijoutier ne s'avisait de regarder la femme elle-même et de modeler sur elle sa parure, comme la couturière lui essaie sa robe.



Épingle de coiffure en or ciselé.

S'il avait étudié dans les anciens portraits ou même dans les costumes nationaux l'accord des bijoux et des étoffes, il aurait compris le rôle décoratif à chercher. Le joaillier a profité de cette insuffisance de son confrère, et ce qui y a singulièrement aidé, c'est l'abondance des diamants. La découverte des mines du Cap a jeté des quantités considérables de pierres sur le marché du monde; l'équilibre ancien s'est déplacé, on a vendu aux enchères les joyaux de la Couronne, mais des pays nouveaux ont absorbé ces trésors par centaines de millions; on a vu des diamants et des perles aux oreilles de toutes les petites bourgeoises, et beaucoup d'ouvrières ont un brillant au doigt.

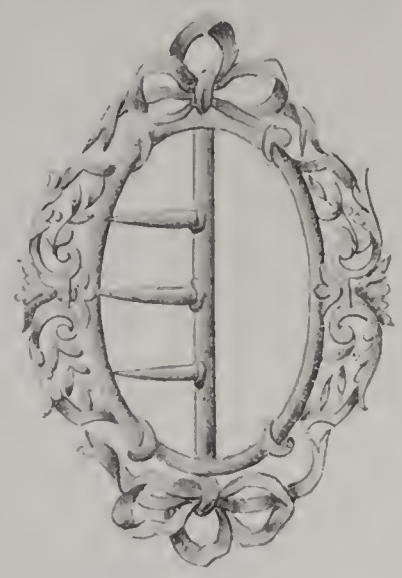
Cependant les trésors des rois se reconstituent chez les hauts barons de la finance. Le principe de l'épargne, qui se formulait en gemmes et en perles rares chez les Orientaux, est devenu de règle chez certains prévoyants, parce qu'ils savent que les pierreries sont facilement transportables, qu'elles ne subissent pas les mêmes risques de dépréciation que les valeurs industrielles et que certains fonds d'État, enfin que c'est la grande et suprême ressource en temps de crise.

Mais toutes ces richesses ne s'étalent pas en parures; elles s'enfouissent, elles se cachent; il en est qui n'ont pas vu la lumière depuis plusieurs années :

souvent ce sont parmi les femmes celles qui ont les plus riches écrins, qui se parent le moins.

L'Exposition qui s'achève a montré d'admirables pierres. Deux joailliers parisiens ont fait assaut de splendeur en étalant des perles incomparables, des rubis parfaits et des diamants rares. On ne s'attache pas seulement à vouloir des diamants d'une pureté absolue et d'une extrême blancheur, on recherche les diamants bleus, roses, jaunes ou verts. Un diamant noir et pur constitue la plus grande rareté, de même qu'on paie à grand prix une perle noire et parfaite.

Collier de brillants et perles, d'après le portrait d'Elisabeth de France, par Van Dick.



Boucle de ceinture, exposée par M. Lefebvre fils aîné.

Un délicieux collier, que nous avons vu, et qui semblait pris à un Boticelli, consistait en un simple fil de soie orné de deux perles, l'une noire et brillante, l'autre blanche, idéalement pure et de forme allongée. Cette perle, suspendue à un fil et destinée à jouer sur la poitrine, nous la voyions à un cou absolument jeune et d'un dessin parfait. Quelle est la femme assez belle pour porter ce bijou? Quel est l'homme assez heureux pour le lui offrir?

On revient à ces jolies poires perles trop longtemps délaissées; elles accompagnaient si bien la physionomie et excusaient par leur grâce ce reste de sauvagerie qui consiste à percer l'oreille d'une femme. Je ne comprends pas la boucle d'oreille autrement qu'en pendant; la goutte de diamant qui scintille, ou la larme nacrée me plaisent autant que me répugne ce bouton qu'une mode étrange a fixé sur le lobe même de l'oreille; on dirait une verrue, et je sais un sculpteur qui en a démontré l'absurdité en copiant en marbre les perles de son modèle. Il semble que la femme ait deux bobos monstrueux. L'émeraude reprend la faveur, — on n'a pas oublié qu'elle était chez les Grecs la pierre du bonheur, — et l'opale cesse d'être regardée comme néfaste. Cette adorable gemme, aux tons irisés et laiteux plus doux qu'en aucune autre pierre, a souffert d'une boutade rimée de Walter Scott. Le poète écossais raconte, en une ballade, qu'une opale s'était brisée sous le poids d'une goutte d'eau bénite, et cela a suffi pendant cinquante ans pour condamner cette innocente victime. Le charme est rompu, nous en retrouvons l'éclat charmant.

Broche Louis XVI, en or, de diverses couleurs, ciselure de Brateau, exécution de M. Lefebvre.

Mais si tous ces scintillements conviennent à la joie des fêtes, si l'on vient de très loin demander aux joailliers parisiens leurs montures, parce que seuls ils ont le secret des

dessins ingénieux et des sertis invisibles, il faut à la parure du jour l'éclat chaud de l'or. On veut sur le drap, sur le velours, la matité du métal fin, l'accent de l'émail, le détail des ciselures, on veut un cercle d'or au poignet ou bien un macaron ouvragé pour fermer le col. Pour aller patiner, il faut qu'on fixe au bonnet de loutre un signet qui soit comme l'enseigne des Valois. Ceux et celles qui n'ont pas encore osé arborer le bijou ou qui n'ont pas trouvé l'idée qu'attend l'artiste, ceux-là ont un briquet gravé, une pomme de canne ou d'ombrelle, un bijou de poche, comme ces Japonais qui prétendent être le seul peuple de la terre qui n'ait pas de bijou. Ils n'en portent pas dans leur costume, c'est vrai, mais ils en ont mis sur tous leurs meubles et en couvrent tout ce qu'ils aiment.

Petit cachet de montre, or ciselé, par M. Bratfau (exécution de M. Lefebvre fils aîné).

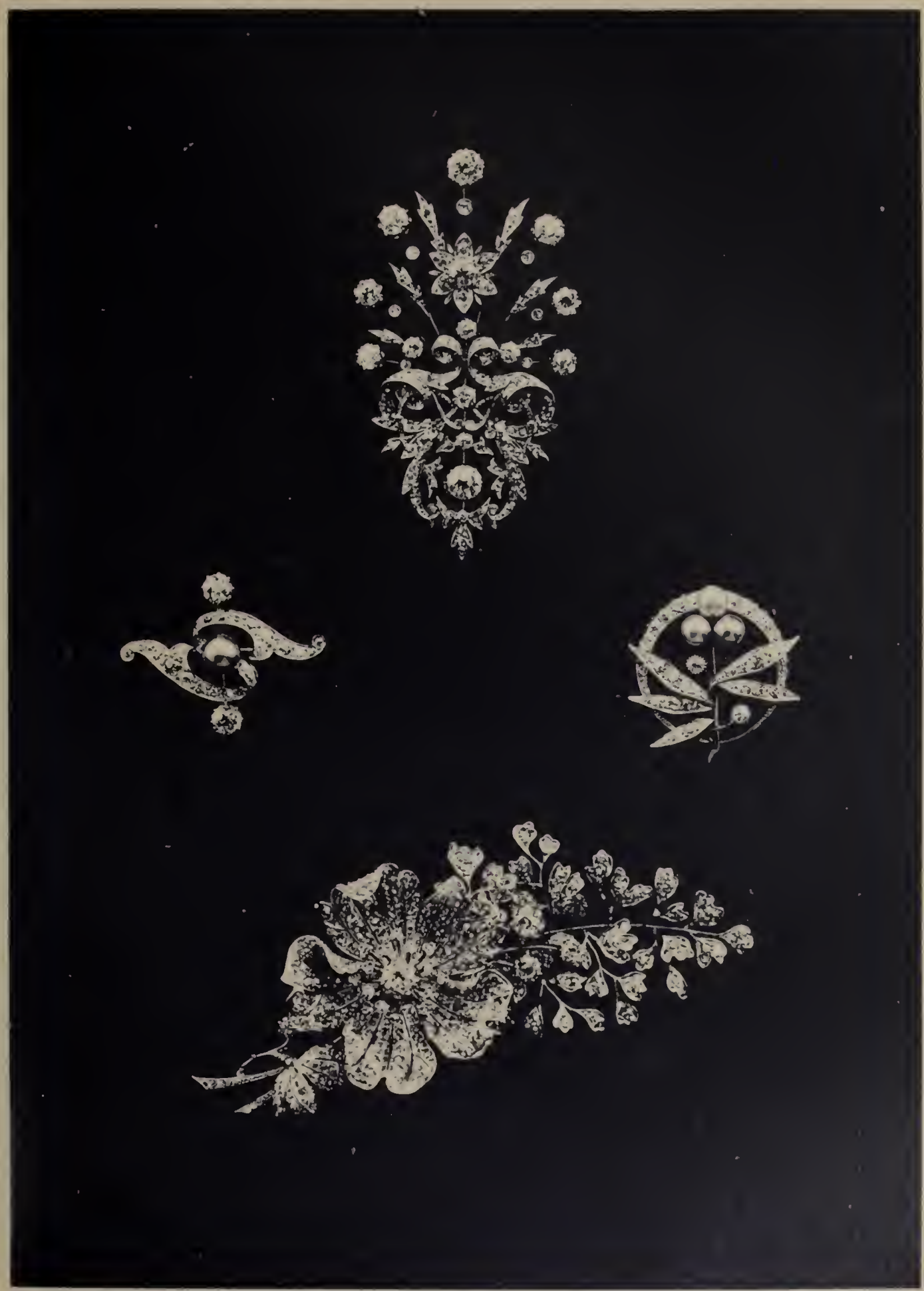
Ce qu'il faut constater, c'est que le goût s'épure, c'est que la recherche qu'on apporte au choix d'un bibelot, au dessin d'une étoffe, à la forme d'un vase, à la nuance d'une fleur, ce goût s'exerce surtout dans le choix de la parure. L'art qu'on trouve dans un cristal de Gallé, dans un bronze de Carriès, on l'exige *a fortiori* dans la ciselure d'un bracelet ou le dessin d'un diadème. Passe pour la forme d'une robe ou la fantaisie d'un chapeau : ce n'est là qu'une mode à laquelle on sacrifie et dont l'excentricité sera sauvée à force de grâce et d'esprit. Qu'en restera-t-il ? La robe se frippe, on en changera dans un mois ; mais le bijou persiste, il est immuable. On veut lui rendre la valeur artistique qu'il avait autrefois ; la femme sait bien qu'elle s'incarne dans un de ces bibelots et, de même qu'elle retrouve le XVIIIe siècle dans une bonbonnière au portrait d'émail, de même elle veut revivre dans les bijoux qu'elle léguera. Il est temps que notre siècle invente une forme, et la femme voudrait, dans un morceau d'or, trouver ce que l'architecte n'a pu extraire de ses moellons.

Nos législateurs ont eu la sagesse de ne pas compromettre cet art charmant ; ils ont résisté par deux fois, et tout récemment encore, aux sollicitations d'un petit groupe d'industriels. Le contrôle de l'État défend et garantit la fabrication française, et nous n'avons pas à craindre l'invasion des mauvais bijoux étrangers. Les conditions économiques sont donc favorables à l'éclosion d'une bijouterie nouvelle, où le goût de la femme éveillera le génie de l'artiste. C'est la promesse la plus franche, la plus évidente et la meilleure que nous ayons recueillie au cours de nos visites à l'Exposition des Arts de la Femme.

L. Falize.

Broche en diamants et perles.

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — LA JOAILLERIE



IMP. PHOT. ABON F^ces, PARIS

AIGRETTE ET BROCHES EN DIAMANT

COMPOSÉES ET EXÉCUTÉES PAR M. PAUL TEMPLIER

LA MORT DE P.-V. GALLAND

C'est avec la plus profonde douleur que nous avons appris la mort foudroyante du grand artiste P.-V. Galland, survenue dans la nuit du 30 novembre dernier, sans que ni sa famille, ni ses amis — qui étaient nombreux et lui restaient tendrement attachés — eussent été préparés à ce coup fatal. En dépit des années, Galland conservait sa belle allure d'alerte santé, une merveilleuse ardeur au travail et ces juvéniles

PORTRAIT DE P.-V. GALLAND.

enthousiasmes qui, lorsqu'on attaquait la question d'Art et qu'on discutait avec lui sur les problèmes pour lesquels il avait lutté toute sa vie, l'enflammaient d'une éloquence à la fois passionnée et pleine de verve.

« Jamais je ne me suis senti plus jeune, » nous disait-il, il y a quelques mois à peine, alors qu'il venait d'achever la décoration de la grande galerie de l'Hôtel de Ville, inaugurée avec pompe par l'Administration des Beaux-Arts, et qui aura été l'occasion de son dernier

triomphe. Et, de fait, personne n'eût pu croire à ses soixante-dix ans à le voir en son immense atelier de la rue Fontaine, levé dès l'aube, et travaillant tout le jour avec une activité fiévreuse, apportant, soit dans la préparation de ses cours à l'École des Beaux-Arts, soit dans ses projets de décoration pour la Manufacture des Gobelins ou dans ses divers travaux pour des particuliers, une fougue d'inspiration, une véhémence de pensée et de conviction qui témoignaient de la verdeur de son talent que l'âge, chez lui, laissait intact et semblait plutôt fortifier. Il entrevoyait toute une longue suite de besognes à entreprendre, et cela le réjouissait. « Voyez-vous, nous disait-il encore, il me reste à montrer quelque chose de moi que l'on ne connaît pas. Je n'ai pas donné ma mesure. Les nécessités de ma vie m'en ont empêché. Comme *décorateur* (c'est l'épithète sous laquelle on a pensé m'écraser), j'ai pu fournir, je crois, une certaine somme de démonstration. Et encore, combien peu m'ont compris! Que de choses j'ai à ajouter à mon œuvre dans ce sens! Que d'idées nouvelles qui se trouvent toutes formulées en croquis dans mes tiroirs! Mais c'est surtout comme peintre que je prétends m'affirmer définitivement! »

Pauvre cher grand artiste! Il ne croyait pas avoir assez fait pour sa renommée. C'était une de ces âmes d'élite que les nobles ambitions ne cessent d'échauffer et de dilater jusqu'au bout.

Ce n'est pas lui qu'on eût pu jamais surprendre en mal de vanité, et s'il est mort frappé au cœur, emporté soudainement par un de ces coups brusques que la science ne prévoit pas et qui semblent réservés aux tempéraments d'une sensibilité particulièrement fine et nerveuse, certes, on peut être assuré qu'aucune goutte de fiel ne mit une âcreté dans le bouillonnement de son sang généreux. Sans doute, les difficultés qu'il avait éprouvées récemment à la Manufacture des Gobelins ont agi trop violemment sur son esprit impressionnable à l'excès. Peut-être n'ont-elles pas été étrangères à la rapidité inattendue de sa fin. Ah! si l'on savait de quels ménagements ont besoin ces âmes d'artistes gonflées de rêves! Un coup d'épingle suffit parfois pour les tuer!

P.-V. Galland a tenu dans l'Art de notre temps une place à part, véritablement unique, et l'avenir, nous en avons la conviction, consacrera sa mémoire par la légitime part de gloire qui lui revient. A une époque où l'enseignement officiel, de mauvaises habitudes et des pratiques aussi funestes que condamnables poussent les artistes à se confiner à outrance dans des spécialités qui stérilisent le talent sous prétexte d'en concentrer sur un seul point l'effort, il eut l'énergie et la patience de revenir aux traditions des maîtres de la Renaissance, qui surent se rendre capables d'exécuter les merveilleux ensembles décoratifs qu'on admire aujourd'hui sans pouvoir les égaler, par l'étude simultanée de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Galland fit comme eux. Fils d'un orfèvre, il commença par modeler. Il apprit ensuite l'architecture avec Labrouste, puis la peinture avec Drolling. Quant à la science de l'ornement, dans laquelle il fut incomparable, on peut dire qu'il ne la dut qu'à lui-même, à son imagination géniale, à son étude incessante des éléments de la nature. C'est grâce à cette somme de connaissances, qu'on ne rencontre plus réunies chez nos peintres, qu'il parvint à mettre dans ses œuvres l'harmonie puissante et savante qui en constitue l'originalité, dont on savoure le charme sans toujours en comprendre la cause. Or, la cause, elle est dans l'intime corrélation entre la peinture et le milieu architectural qu'elle décore; elle est dans le principe de subordination constamment respectée du peintre vis-à-vis de l'architecte. Subordination, ce n'est même pas assez dire. Galland possédait si bien cette loi générale des arts en vertu de laquelle ceux-ci, pour concourir à un but commun, à un effet décoratif quelconque, doivent se prêter mutuelle assistance et rester vis-à-vis les uns des autres dans une discipline respective, qu'il allait, au lieu de se dérober aux exigences architecturales dont il avait à triompher, jusqu'à les accentuer au contraire, afin de maintenir plus rigoureusement le décor dans son rôle. Ajoutez à cela une ingéniosité sans égale pour orner une surface, une souplesse incroyable d'imagination pour varier ses motifs d'ornements, et, par-dessus tout, la sûreté de son goût généralisateur qui le faisait naturellement tendre à ce que l'on nomme le *style*. Qu'il peignît, en effet, une de ces magistrales pages

dont il a embelli quantité de demeures princières en Europe et en Amérique[1], ou bien qu'il fit naître, en se jouant, sous ses doigts de magicien, un de ces ornements innombrables qu'il empruntait aux plus humbles réalités, à une brindille, à un fragment enroulé de copeau, à un coquillage, aux nervures d'une feuille, toujours et partout se révélait son instinctif sens de la beauté primordiale des choses, de ce qui est simple et de ce qui est grand.

Oh! nous le savons, les qualités de cet ordre ne sont guère accessibles à la foule, aujourd'hui moins peut-être qu'en d'autres temps, et la critique a passé souvent indifférente devant les chefs-d'œuvre de Galland. Au point d'éducation où nous sommes en fait d'Art, les préférences vont plutôt aux personnalités qui s'affirment violemment, aux crudités âpres, aux bizarreries tapageuses. Mais sans nous aveugler sur les lacunes qu'on peut signaler dans le talent de l'artiste éminent que la France vient de perdre, on doit dire très haut que son exemple et ses enseignements ont été d'autant plus méritoires qu'il fit œuvre d'initiateur, et que s'il est parvenu à s'imposer, ce n'est qu'à force de volonté. Nous avons raconté ailleurs[2] quelles résistances il rencontra lorsqu'il fut nommé, en 1873, grâce à l'initiative intelligente de M. Eugène Guillaume, professeur de composition décorative à l'École des Beaux-Arts. Il représentait dans l'enseignement une spécialité non officiellement classée et qu'on traitait de bagatelle. Il s'est chargé de prouver qu'elle a au contraire la plus grande importance. Néanmoins, l'Académie lui a marqué jusqu'à la fin une sorte d'hostilité de principe, — non point à sa personne, car il était aimé de tous, mais à son enseignement, — en ne lui offrant pas de lui ouvrir ses portes.

A ces lignes, écrites à la hâte pour saluer la mémoire de notre cher et regretté Galland, nous n'ajouterons rien aujourd'hui. Sur sa tombe, M. Charles Yriarte a rendu un bel hommage à son talent, et M. Henri Roujon, directeur des Beaux-Arts, vient d'indiquer excellemment la portée de son œuvre. Ce n'est point aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs,* qui ont vu si souvent ici même ce que nous pensions du maître[3], qu'il est nécessaire de rappeler en quel profond respect nous tenions son génie. Galland nous honorait de son amitié. Il avait bien voulu nous choisir comme collaborateur pour rédiger le texte d'un ouvrage considérable sur les *Ornements tirés des trois règnes de la nature,* auquel il travaillait depuis de longues années et dont notre recueil devait avoir la primeur. C'est pour nous un regret cuisant de penser que toutes les études et compositions préparées ou rêvées pour un tel livre par le grand artiste ne verront jamais le jour.

La mort impitoyable, qui se fait un jeu de semer la ruine et le deuil dans les cœurs, anéantit en une minute les projets humains les plus longuement caressés.

VICTOR CHAMPIER

1. Il suffit de rappeler ici les principales œuvres de P.-V. Galland : ses tympans de l'église Saint-Eustache, ses plafonds pour l'hôtel Erlanger, l'hôtel Cail, l'hôtel Parent, l'hôtel Aguado, l'hôtel Edouard André, l'hôtel Paul Sédille, l'Hôtel Continental, l'hôtel Pigny, l'hôtel de Mme de Cassin, l'hôtel Camondo, à Paris; ses peintures du Palais Royal de Stuttgard, de l'hôtel de M. de Rothschild, à Londres; de l'hôtel du marquis de Calderon et du marquis de Guadalcazar, à Madrid; de l'hôtel Vanderbilt, à New-York; la grande galerie de l'Hôtel de Ville de Paris et le vaste panneau du *Saint Denis,* au Panthéon.

2. Dans la *Gazette des Beaux-Arts,* années 1888 et 1889.

3. Voir notamment l'étude de M. Georges Duplessis sur P.-V. Galland, dans la *Revue des Arts décoratifs,* t. I, p. 49, et celle de M. Darcel, t. VII, p. 25.

ALLEMAGNE

L'Union des Sociétés allemandes d'Arts décoratifs. — Dans sa sixième assemblée générale, le 24 septembre dernier, l'Union des Sociétés allemandes d'Arts décoratifs a examiné les propositions suivantes :

a) Fondation d'un journal central des Arts décoratifs allemands comme organe central des Sociétés locales;

b) Ouverture au budget d'un crédit spécial pour venir en aide aux Sociétés ayant un revenu insuffisant;

c) Échange entre les diverses Sociétés de leurs rapports annuels respectifs.

Ces propositions émanaient de la Société des Arts décoratifs de Breslau. En même temps, la Société de Hanovre a demandé que les divers musées des Arts décoratifs fissent l'acquisition, non seulement d'œuvres d'art anciennes, mais aussi d'objets modernes qui sont d'une utilité plus pratique. La même Société a adressé une pétition au chancelier de l'empire pour demander que les œuvres d'art achetées par le gouvernement ne fussent pas affectées seulement au Musée de Berlin, mais réparties entre les provinces de l'empire.

Enfin, de nombreuses Sociétés locales ont exprimé le vœu que l'Union prît une attitude bien décidée dans la question de la future Exposition universelle de Berlin.

Toutes ces propositions ont été prises en considération. — *Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins.*

L'École des Arts décoratifs de Stenischonau en Bohême. — L'année scolaire, commencée le 16 septembre 1891, s'est terminée, le 31 juillet 1892, par une exposition publique des travaux effectués par les élèves. Au commencement de l'année, l'École comptait 299 élèves; il en restait encore 255 à la fin de l'année. A ce nombre il faut ajouter encore 83 élèves qui ont suivi seulement les cours de dessin. A la fin de l'année, 15 élèves ont reçu des prix en argent s'élevant à la somme de 494,02 florins. Cette somme provenait de subventions diverses, savoir : 200 florins alloués par le Ministre de l'instruction publique, 170 florins par la Chambre de commerce de Reichenberg; 50 florins par le comte de Kamnitz; 25 par la Caisse d'épargne de Prague, et enfin 49,02 florins intérêts du capital que possède l'École. La Chambre de commerce de Reichenberg a alloué, en outre, 100 florins pour la classe spéciale de dessin.

Les cours étaient réglés de la manière suivante :

Dessin industriel et calligraphie, 24 heures par semaine; dessin de vases de formes diverses, 25 heures par semaine; géométrie, projections, ombres, 24 heures par semaine; peinture sur verre et porcelaine, 32 heures par semaine; tenue des livres, 16 heures par semaine; peinture décorative, 25 heures par semaine; gravure sur verre, 36 heures par semaine. — *(Diamant.)*

Le Muséum des Arts décoratifs de Cologne. — Le nombre toujours croissant des visiteurs du Muséum et de la Bibliothèque va nécessiter un agrandissement dans un avenir prochain. Les locaux sont devenus tout à fait insuffisants et, comme il n'y a pas moyen de modifier l'aménagement intérieur, il faudra se résoudre à en construire de

nouveaux. Le projet adopté comprend entre autres une salle de dessin pour le public. Cette salle contiendra vingt places; elle offrira toutes les commodités nécessaires pour le travail. Le bibliothécaire se tiendra, du reste, à la disposition du public pour l'éclairer de ses conseils. Grâce aux richesses du Muséum et de la Bibliothèque, les artistes de toutes sortes trouveront là des éléments de travail de premier ordre. — *(Kunstgewerbeblatt.)*

Un nouveau Musée d'Arts décoratifs. — Un riche amateur de Francfort, M. Linel, mort l'année dernière, a légué à sa ville natale sa splendide collection d'objets d'art. Cette collection servira de noyau à un Musée des Arts décoratifs qui sera créé prochainement. Ce legs magnifique a été accepté avec d'autant plus de reconnaissance que déjà plusieurs collections analogues ont été perdues pour la ville à la mort de leurs propriétaires.

Une École de sculpture en ivoire. — Au mois d'août dernier, une École industrielle pour les sculpteurs sur ivoire a été ouverte à Erbach, dans l'Odenwald. Les cours professés à cette École comprennent : le dessin linéaire, le dessin à main levée, le dessin d'ornement, de la figure et des plantes, enfin le modelage en cire et terre glaise. On fait, en outre, des conférences sur l'anatomie du corps humain, sur l'emploi des matériaux, et enfin, sur les différents styles.

Une Exposition de bijouterie. — La Société des Arts décoratifs de Sforzheim a décidé d'organiser, pour l'été prochain, une Exposition de bijouterie, à l'occasion de l'inauguration du Musée des Arts décoratifs qui sera ouvert au public vers cette époque.

L'École industrielle de Cologne. — L'École industrielle de Cologne se divise en trois sections, dont la dernière est spécialement affectée aux Arts décoratifs. Cette section se subdivise elle-même en cinq groupes, savoir : 1° peintres décorateurs et dessinateurs; 2° ébénistes et sculpteurs sur bois; 3° modeleurs; 4° ciseleurs et graveurs; 5° serruriers d'art et graveurs sur acier. Chacun de ces groupes comprend trois classes ordinaires et une classe supérieure, de sorte que les cours durent pour chacun de un an et demi à deux ans, suivant les cas, à raison de six mois par classe. Aucun examen littéraire n'est exigé pour être admis à l'École, mais le candidat doit prouver qu'il a déjà des connaissances pratiques dans le métier pour lequel il veut se perfectionner. A l'École des Arts décoratifs est annexé un atelier pour le travail des métaux, ciselure, gravure, etc., et un second atelier pour la sculpture sur bois. Ces ateliers sont ouverts aux élèves qui s'y perfectionnent dans leur spécialité. L'enseignement donné à l'École est essentiellement pratique et élémentaire; ce qu'on désire, c'est de former de bons ouvriers habiles chacun dans son métier. L'École de Cologne est donc plutôt une école professionnelle qu'une école d'Art décoratif. Telle qu'elle est, elle rend de grands services à l'industrie locale, et il serait à décider que chaque grande ville allemande en possédât une semblable. Quant aux Écoles d'Arts décoratifs proprement dites, il suffirait d'en avoir une par province. Les ouvriers les plus intelligents y recevraient une instruction supérieure.

L'École de broderie d'art de Dusseldorf. — Depuis quelques mois Dusseldorf possède une École de broderie d'art destinée à former des ouvrières pour la province du Rhin et la Westphalie. Cette École fournit en même temps aux dames de la ville et des environs le moyen d'apprendre les différents travaux à l'aiguille. La durée des cours est de deux ans sans interruption. Les élèves paient une modique somme pour leur instruction, qui serait insuffisante cependant pour subvenir aux frais de l'enseignement. Heureusement l'École reçoit quelques dons, puis elle est soutenue par une Société spéciale à la tête de laquelle se trouve la princesse de Wied et dont les dames de la haute société font partie. Certaines d'entre elles ont donné 50 marks pour la fondation de l'École, d'autres donnent 10 marks par an. Depuis un an qu'elle est fondée, cette Société compte déjà 178 membres qui ont souscrit en entrant 9,100 marks, et qui paient annuellement 90 marks de cotisation. La Société possède, en outre, un revenu de 576 marks.

L'École a été ouverte le 1er avril de l'année passée avec 100 élèves. Sur ce nombre, 6 ont été désignées pour suivre les cours de la seconde année qui comprennent les parties

les plus difficiles de l'art de la broderie. Tout fait espérer que l'institution ne fera que progresser et rendra de grands services aux provinces limitrophes. — *(Kunstgewerbeblatt.)*

ANGLETERRE

L'Exposition du Concours national de dessins au South Kensington Museum. — Au mois d'octobre dernier une Exposition des meilleurs dessins exécutés par les élèves des écoles subventionnées pour le concours national s'est ouverte au South Kensington Museum et a duré quelques semaines seulement. Ces dessins ont été choisis, comme toujours, parmi une immense quantité d'œuvres envoyées annuellement pour le concours, par un Comité choisi spécialement à cet effet. En raison du système perfectionné d'instruction adopté par certains pays, en raison aussi de la lutte industrielle engagée partout, ces expositions ont un intérêt de premier ordre pour l'Angleterre, car elles permettent de constater chaque année les progrès accomplis par les jeunes gens qui se destinent aux industries d'art. Malheureusement, il semble qu'elles n'attirent pas l'attention du public autant qu'elles le méritent.

Du reste, cette Exposition ne peut naturellement donner qu'une idée imparfaite des travaux effectués dans les écoles du gouvernement, parce que les dessins des classes élémentaires en sont exclus. Beaucoup d'élèves s'arrêtent aux éléments et n'abordent jamais le concours annuel. Pour donner une idée du temps et de la peine qu'exige le choix des dessins admis au concours, il suffit de savoir que le nombre total des dessins envoyés s'élève à plus de *cent mille*. Sur ce nombre, 3,217 dessins seulement prennent part au concours, mais on n'expose que ceux qui ont obtenu des prix.

Ces prix consistent en 8 médailles d'or, 49 médailles d'argent, 140 médailles de bronze, 340 livres. En outre, on accorde aux élèves des classes supérieures 4 médailles d'or, 18 d'argent, 49 de bronze et 102 livres pour les 799 dessins présentés par eux.

La peinture murale est faiblement représentée cette année, néanmoins les œuvres envoyées sont très remarquables, particulièrement celles de l'école de Manchester. Les dessins de papiers peints sont peu satisfaisants, et certains d'entre eux, tout à fait mauvais au point de vue technique, seraient refusés par les manufacturiers. Les dessins sur métaux ont été jugés assez sévèrement par le rapporteur du jury : il paraît que le concours a été particulièrement faible dans cette partie. Les modeleurs, au contraire, se sont distingués, de même que les dessinateurs d'illustrations.

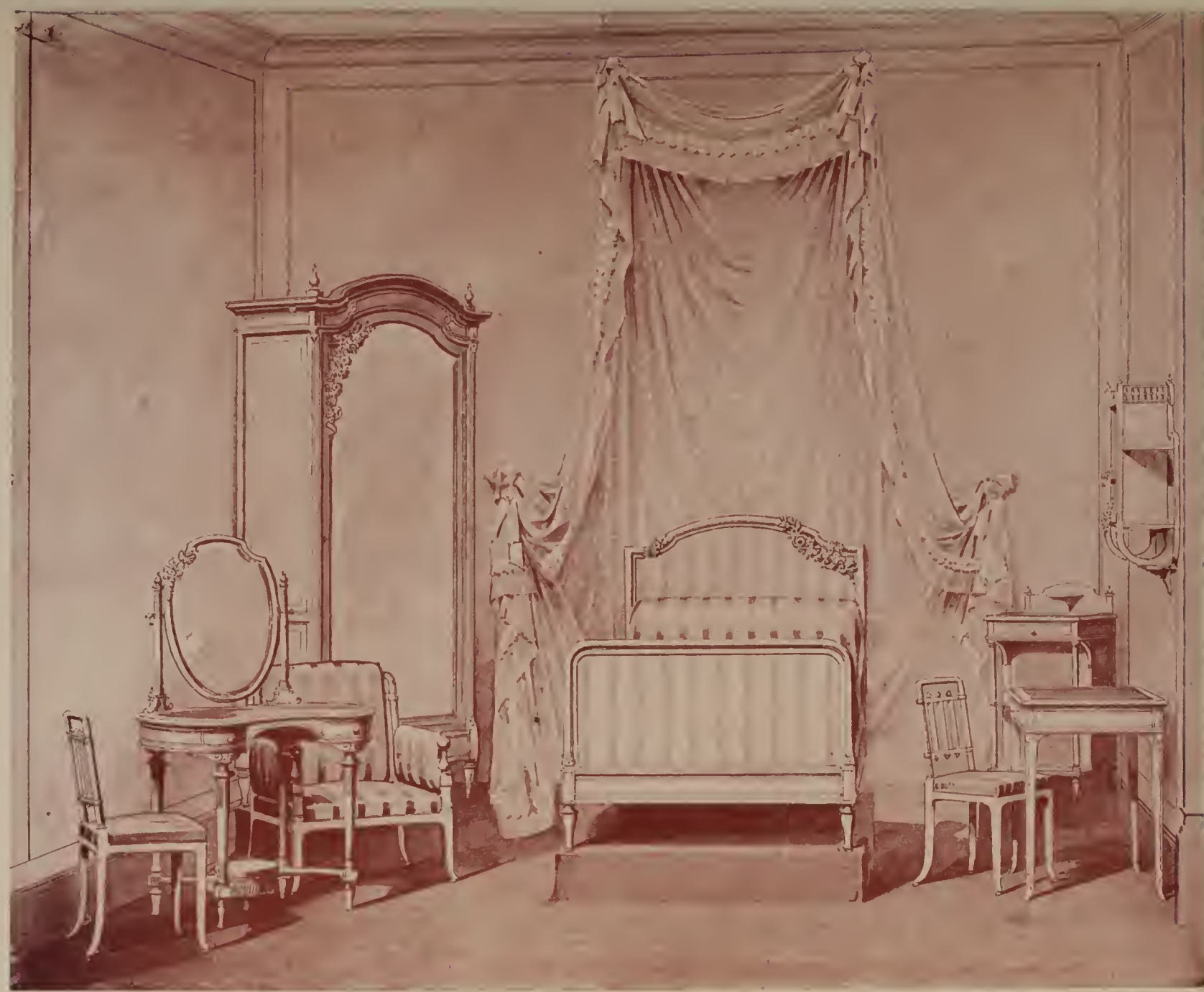
On peut reprocher aux concurrents de manquer d'originalité. Ils cherchent toujours à imiter leurs devanciers au lieu de s'adresser à leur propre inspiration. Ce manque de confiance en soi provient sans doute de l'enseignement donné dans les écoles ; il y a lieu de regretter un semblable état de choses.

La théorie est bonne, mais l'application est défectueuse. Tout le monde réclame, en Angleterre, une étude plus approfondie de l'art appliqué. Si l'on songe aux perfectionnements apportés sur le continent à l'instruction purement technique et aux progrès accomplis sous ce rapport, on peut se demander si notre organisation ne comporte pas certaines réformes. Évidemment le South Kensington Museum rend de grands services à l'art décoratif anglais, mais les idées qui y dominent en fait d'enseignement ne sont peut-être pas à l'abri de toute critique : on y sent trop l'influence de la tradition, dont le respect est poussé un peu trop loin. — *(The journal of decorative Art).*

ÉTATS-UNIS

La collection des moulages que l'on forme actuellement au Muséum métropolitain des Arts, à New-York, devient chaque jour plus intéressante. On a dressé avec le plus grand soin le catalogue des œuvres dont on désire avoir une copie. Le nombre des moulages exécutés déjà est fort important et, lorsque la collection sera complète, ce sera certainement une des plus belles du monde. La dépense totale est évaluée à cent vingt-cinq mille dollars. La moitié de cette somme a déjà été souscrite par de généreux amis des beaux-arts ; personne ne doute que le reste ne soit souscrit avant peu. Les habitants de New-York auront ainsi créé à leurs frais un musée artistique de premier ordre qui ne sera pas un des moindres attraits de leur cité. — *(The American Architect and Building News.)*

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — LE MOBILIER

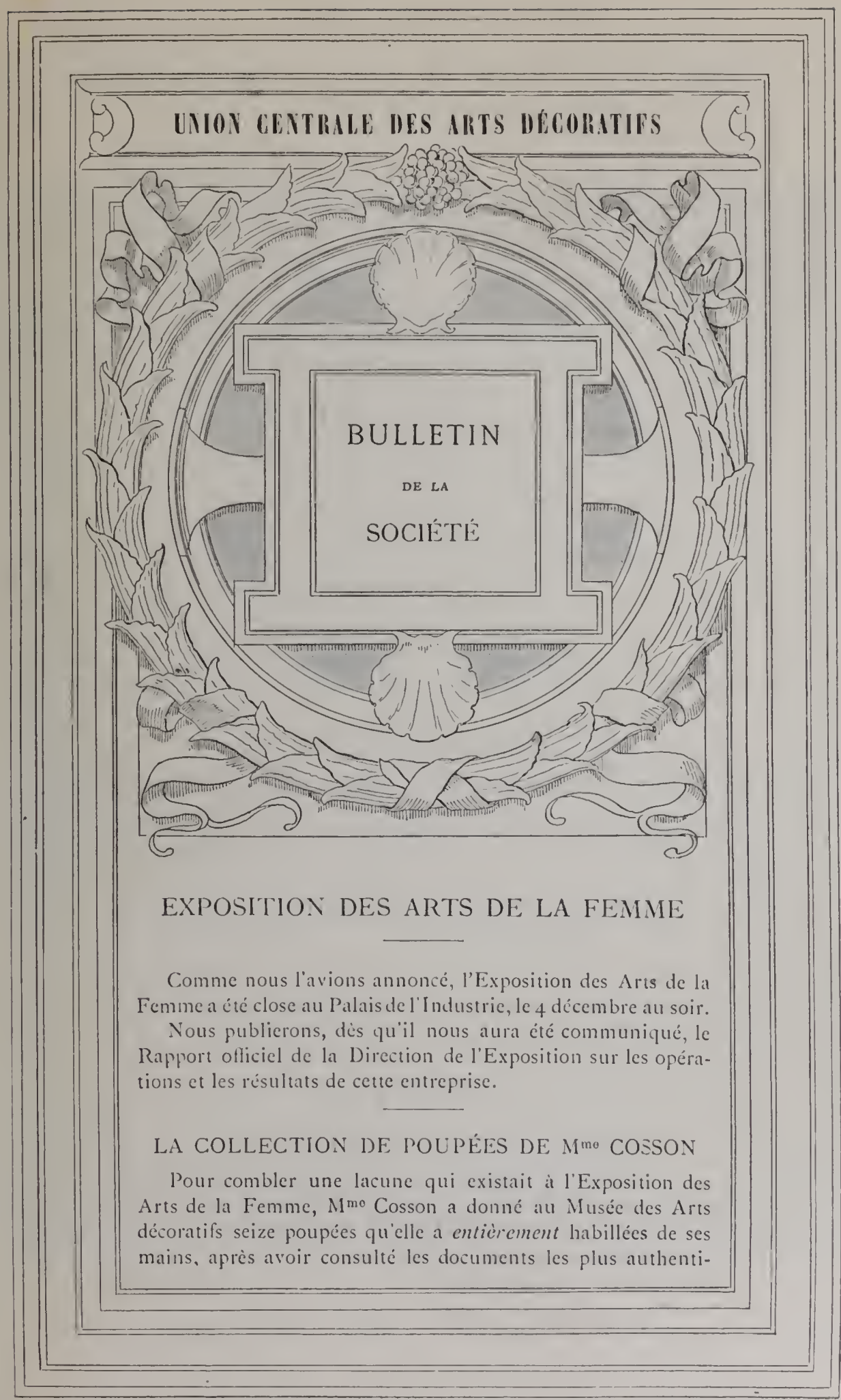


IMP.-PHOT. ARON F^ère, PARIS

CHAMBRE POUR JEUNE FILLE

Meubles en bois peint, tentures soie rose

COMPOSITION ET EXÉCUTION DE M. J. BOISON



EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

Comme nous l'avions annoncé, l'Exposition des Arts de la Femme a été close au Palais de l'Industrie, le 4 décembre au soir.

Nous publierons, dès qu'il nous aura été communiqué, le Rapport officiel de la Direction de l'Exposition sur les opérations et les résultats de cette entreprise.

LA COLLECTION DE POUPÉES DE Mme COSSON

Pour combler une lacune qui existait à l'Exposition des Arts de la Femme, Mme Cosson a donné au Musée des Arts décoratifs seize poupées qu'elle a *entièrement* habillées de ses mains, après avoir consulté les documents les plus authenti-

ques, et qui constituent une très amusante histoire du costume, depuis la Gauloise jusqu'à la Parisienne de nos jours. Le temps lui a manqué, malheureusement, cette heureuse idée ne lui étant venue qu'un mois après l'ouverture de l'Exposition, et la collection n'est pas absolument complète; mais elle se propose d'ajouter les époques qui manquent, avant l'installation définitive des poupées au Musée des Arts décoratifs.

Voici la liste des seize poupées :

1° La Gauloise, en tunique blanche recouverte d'une saie rose;

2° La Capétienne (1000), portant la touaille et le long manteau de brocart d'or;

3° La dame du temps de Charles VII (1450), en longue robe de velours rouge bordée d'hermine et coiffée du grand hennin;

4° La patricienne du temps de François Ier (1520), avec ses manches immenses recouvertes de fourrure, et le petit chaperon brodé de pierres précieuses ;

5° La dame du temps de Henri II (1550), en toilette de veuve, coiffée de l'escoffion;

6° La dame Henri III (1575), portant la fraise, la toque à plume de héron et la patenôtre;

7° La dame de qualité sous Henri IV (1600), en élégante robe de velours bleu brodée d'or, à grande collerette, et couverte de bijoux;

8° Époque Louis XIII (1640);

9° Époque Louis XIV (1700), avec coiffure à la Fontanges;

10° Marquise Louis XV (1750), poudrée à blanc, en robe de soie du temps garnie de vieil Argentan;

11° Dame en grande parure du temps de Louis XVI, coiffée à la Sémiramis et portant une robe en étoffe ancienne ornée de point d'Alençon (1780);

12° Le grand chapeau de la Révolution (1792), et la veste à revers;

13° Le premier Empire (1810), dans toute sa raideur, avec le diadème grec;

14° (1830) Manches à gigot, chaussée de cothurnes et coiffée à la girafe;

15° (1860) L'horrible crinoline, qui rendait toute robe disgracieuse;

16° Enfin la toilette moderne, sans style, ou plutôt rappelant un peu tous les styles.

Les perruques ont été faites d'après les indications de Mme Cosson, par un coiffeur de l'Opéra.

LISTE DES DONS

FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, DU 1er AVRIL AU 31 OCTOBRE 1892.

Vase quadrangulaire à ouverture évasée et culot godronné, contenant un bouquet de fleurs; les anses sont formées par des volutes. — Sur les faces, décor de rocailles et guirlandes de fleurs. — Modèle en plâtre exécuté par M. L. Bohn, sculpteur, à Paris. — *Don* de M. L. Bohn.

Robe en soie mauve, brodée en soie, de branches de lilas aux couleurs naturelles, garnie de dentelle et bordée de plumes.

Faite en collaboration pour l'Exposition française de Moscou de 1891, par la maison Sara Mayer et A. Morhange et la maison A. Ancelot. — *Don* de la maison Sara Mayer et A. Morhange et de la maison A. Ancelot.

Corsage en brocart fond d'or à fleurettes rouges et blanches et feuillage vert richement brodé d'or sur le devant au-dessus d'un plastron lacé de cordonnets d'or entrecroisés. — Et coiffure en forme de casque à partie antérieure relevée et plissée en brocart entièrement recouvert de broderies d'or à paillettes avec garniture en tulle et galon noir orné de jais.

Ces deux pièces proviennent d'un costume des environs de Linz (Autriche), bords du Danube. — *Don* de M. Léon Dru.

Porte-pincettes côtelé, terminé par un épi à graines sphériques au-dessus d'une couronne de feuillages renversés; l'amorce est garnie d'une couronne analogue. — Bronze ciselé et doré. Louis XVI. — *Don* de M. le comte de Grollier.

Assiette à bords lobés, à marli gaufré, à douze divisions, figurant un travail de vannerie décorée en bleu de tiges fleuries jetées; marquée en dessous d'un cor de chasse en bleu. — Porcelaine tendre de Chantilly. Fin du XVIIIe siècle. *(A suivre.)*

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

Bordeaux — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — LE MOBILIER

IMP. PHOT. ARON F^ES, PARIS

PETIT SALON DE TRAVAIL

Noyer et or

COMPOSITION ET EXÉCUTION DE M. J. BOISON

LA FEMME ET L'ORFÈVRERIE

I

Les orfèvres à l'Exposition des Arts de la Femme? Mais pourquoi pas?

Lorsque l'Union centrale a mis dans son programme cette devise chevaleresque : *Tout pour la Femme et par la Femme,* nous ne doutions pas qu'elle avait bien entendu que, si les œuvres qui émanent de l'intelligence ou qui sortent de la main d'une femme devaient y figurer en première ligne, tout ce que l'imagination et le goût de l'homme peut créer de précieux et d'élégant pour satisfaire son luxe, ou ses caprices, n'en avait pas moins le droit de cité dans la nef du Palais des Champs-Élysées. Ornement de la femme, complément de sa parure, décor de son intérieur, luxe de sa table, ustensile ou bijou, c'est à l'orfèvre, c'est au bijoutier que la femme viendra demander pour la satisfaction de ses goûts, quelques paillettes de son or, quelques perles de son écrin, quelques parcelles de son argent. Et qui, mieux que l'orfèvre et le bijoutier, serait en état de réaliser les rêves d'une imagination féminine? orfèvre ou bijoutier, ou plutôt l'un et l'autre, car en dépit d'un classement philosophique qui les sépare dans les grandes expositions universelles, ils travaillent l'un et l'autre les mêmes matières avec les mêmes

outils, et sont tous deux les fidèles serviteurs d'un même art. Vivant côte à côte dans l'Exposition des Champs-Élysées, en bonne intelligence et en parfaite harmonie, ils se soutiennent et se complètent; on voit leurs œuvres réunies dans un même pavillon, et, souvent la même vitrine abrite des joyaux merveilleux, des ciselures précieuses, des émaux aux couleurs éclatantes, car il n'est pas rare de voir encore de notre temps, comme au XVIIe et au XVIIIe siècle, le bijoutier, le joaillier et l'orfèvre former une trinité n'ayant qu'une même tête pour composer, une même main pour exécuter les œuvres inspirées par une femme.

Mais à l'époque où nous vivons, avec la nécessité de satisfaire une consommation de plus en plus exigeante, avec les besoins d'un luxe épris des raffinements de la coquetterie, avec l'extrême division du travail, l'orfèvre a dû se restreindre à l'exécution du décor de la salle à manger, et de ces mille objets d'usage journalier qui constituent le luxe de la table, de la toilette ou du boudoir, laissant au bijoutier tout ce qui sert à l'ornement et à la parure de la femme.

Nous estimons donc que l'Union centrale avait bien fait d'adresser un appel aux orfèvres, et les orfèvres ont bien fait de venir au rendez-vous donné, en exposant, dans les salons et les élégantes vitrines du Palais de l'Industrie, tout ce que leur art a de plus séduisant et de plus varié. Il est à remarquer d'ailleurs que les orfèvres qui figurent dans la nef ont tenu à choisir dans leurs collections, et à n'exposer que les pièces qui répondaient le plus directement au programme de l'Exposition.

Le champ n'est-il pas assez vaste? N'est-ce pas la femme, qui, ménagère industrieuse, s'occupe de son intérieur; qui, maîtresse de maison élégante, tient à avoir une table richement servie, artistement parée, une table dont on parlera au lundi de la comtesse A..., au mardi de Madame B...?

A chaque réception, elle cherchera à inventer une disposition de son argenterie, dont elle renouvellera l'aspect, par des fleurs élégamment arrangées, par des bibelots ingénieusement disposés, par quelque chose enfin que l'on n'aura pas encore vu et qui lui fera auprès de ses invités la réputation d'une femme de goût.

C'est pour cela sans doute que, dans ces derniers temps, on a vu revenir à la mode ces surtouts de glace qui se prêtent si bien aux innombrables transformations du décor de la table; la femme peut en effet exposer là les trésors contenus dans ses vitrines, elle peut disposer avec art, sur ces glaces enchâssées dans des cadres d'argent ciselés, des vases, des corbeilles, des drageoirs, des flambeaux d'argent, des porcelaines de Chine ou du Japon, des figurines de Saxe auxquelles les fleurs semées à profusion forment un parterre joyeux.

La fleur a toujours joué un grand rôle dans l'ornementation de la table; mais aux fleurs, quelque belles qu'elles soient, il faut un cadre, un support, et c'est la corbeille, la coupe et le vase d'argent qui en sont l'accessoire dont on ne saurait se passer, car sans la note gaie et claire que jette l'argent sur la nappe blanche, la fleur seule ne suffirait pas à l'égayer.

Nous ne sommes plus d'ailleurs, au temps de ces tables officielles, pompeusement ornées, où le surtout immuable dans sa raideur convenue ramenait à chaque dîner le même cortège d'argenterie monotone et banal. Nous ne connaissons plus ces dîners chers à nos pères, où tous les mets étaient servis d'avance et conservés chauds sous

les lourdes cloches d'orfèvrerie; le luxe des fleurs n'avait pas encore pénétré dans nos intérieurs et la maîtresse de maison ne demandait qu'à son argenterie le soin de décorer la table; disposant d'une manière uniforme et réglée d'avance ses réchauds et ses cloches, ses casseroles et ses saucières, voire même des huiliers et des bouts de table, elle s'attachait plutôt à satisfaire le goût de ses invités, par le choix délicat et la profusion de mets savoureux, que par la recherche d'une orfèvrerie somptueuse. C'était

Petit milieu de table à fruits, avec assiettes à dessert, en forme de feuilles naturelles frappées.
Par MM. Christofle.

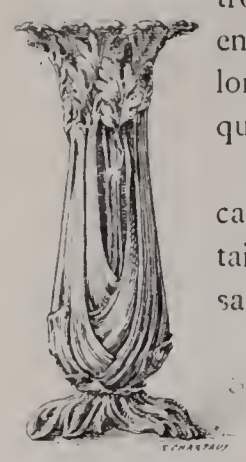
l'ordonnance d'un dîner servi à la Française : le maître d'hôtel enlevait successivement les plats pour les découper à l'office, désorganisant ainsi l'aspect de la table, dont l'effet d'ensemble se modifiait à chaque service et finissait par disparaître à la fin du repas.

Si ce va-et-vient de mets qui passaient au-dessus des convives n'était pas sans troubler leur sécurité, il n'inquiétait pas moins la maîtresse de maison qui n'avait qu'une confiance limitée dans l'adresse de son maître d'hôtel.

Un accident de ce genre n'était pas toujours un malheur... Un jour, Mme Ancelot

qui, toutes les semaines, réunissait à sa table cette pléiade d'hommes de lettres, aimables causeurs, qui vers 1840 faisaient de son salon un des centres les plus recherchés du monde parisien, avait reçu, la veille de son dîner, deux magnifiques saumons qu'elle regrettait de ne pouvoir offrir ensemble à ses invités.

Artistement disposé sur un plat d'argent, entouré de fleurs, l'un des saumons trônait au milieu de la table; le maître d'hôtel empressé s'avançait pour enlever le plat qui le contenait et le porter à l'office pour le découper, lorsqu'un faux mouvement lui fit glisser des mains le précieux animal, qui tomba, au grand désespoir des convives.



Vase à fleurs en argent, pied de céleri. Par MM. Christofle

— Xavier, apportez-en un autre, fit Mme Ancelot avec le plus grand calme. Et l'on vit aussitôt apparaître un deuxième saumon de même taille, servi sur un second plat d'argent, entouré de fleurs et disposé aussi savamment que le premier.

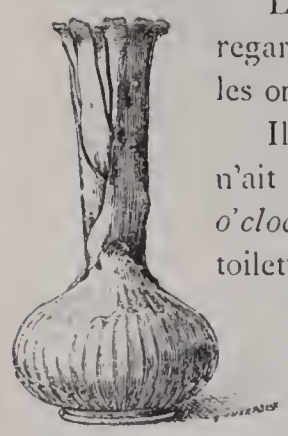
Inutile d'ajouter que l'accident était voulu; mais avouez que le petit artifice était bien d'une femme, et d'une femme d'esprit.

Lorsque, plus tard, la mode fit adopter le service à la Russe, qui n'admet sur la table que le dessert, les lumières et les fleurs, ce fut, à n'en point douter, la femme qui fut la complice de cette mode nouvelle; elle venait à point dans une société à laquelle les expositions rétrospectives avaient donné le goût de la recherche du bibelot. La femme habile à comprendre tout ce que ce renouveau allait lui procurer de jouissances intelligentes, s'éprit de ces délicates coquetteries qui devaient faire de sa salle à manger et de son salon un musée dont elle serait fière.

Ce fut, en effet, pour la maîtresse de maison, l'occasion de renouveler son argenterie surannée, de rechercher des flambeaux, des corbeilles, des compotiers, des drageoirs, des vases à fleurs, dont la forme et la destination devaient donner à l'orfèvre un nouvel élément de créations heureuses.

La table s'est couverte alors de charmantes inutilités qui amusent le regard, et sont pour les convives l'occasion de dissertations savantes sur les origines ou sur les usages de l'orfèvrerie.

Il n'est plus aujourd'hui de maison élégante où le luxe de l'orfèvrerie n'ait pénétré; de la salle à manger, il a gagné le salon, où le thé du *five o'clock* est devenu l'occasion de recherches originales, puis le cabinet de toilette, où les raffinements de la coquetterie fournissent d'heureux prétextes à des objets d'argent finement ciselé.



Vase à fleurs en argent, forme oignon. Par MM. Christofle.

Il nous semble donc que l'art que l'on met à orner sa demeure, et plus particulièrement sa table, est un art familier qui appartient bien légitimement à la femme et lui permet de développer ses qualités naturelles, son goût, sa science de l'arrangement et ses instincts d'élégance.

La femme a toujours été et sera toujours l'artiste de la maison; c'est elle qui sait donner à son foyer l'aspect qui reflète ses goûts, qui sait choisir et draper l'étoffe qui sied le mieux à son teint, qui sait disposer les meubles de son intérieur pour en faire valoir les harmonieux contours, qui orne son salon de plantes

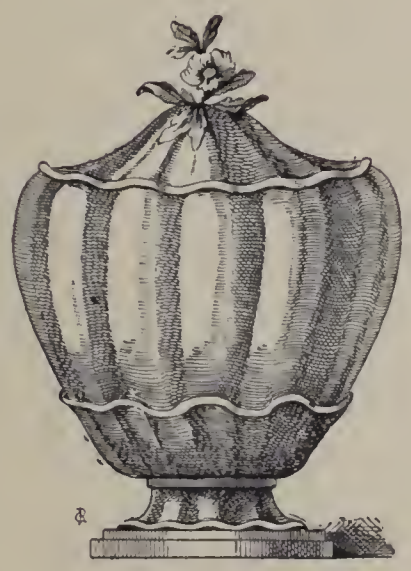
LES ORNEMENTS DE LA TABLE

1.

2.

3.

4.



5.

6.

L'HISTOIRE DU SUCRIER

1 et 2. Petits sucriers en argent (fin du XVIIe siècle). — 3. Sucrier en argent composé par Germain (XVIIIe siècle).
4. Sucrier en argent (XVIIIe siècle).
5. Pot a sucre en argent (XVIIIe siècle). — 6. Sucrier en faience de Rouen (XVIIIe siècle).

et de fleurs habilement choisies, qui accroche ses tableaux, et groupe ses porcelaines, ses bronzes, ses orfèvreries dans un harmonieux désordre pour donner au visiteur, dès son entrée dans la maison, l'impression vivante des prédilections de celle qui l'habite.

Mais si la femme sait à merveille disposer les richesses accumulées dans sa demeure, sa direction et son influence sont encore plus nécessaires dans le choix et la commande des objets qu'elle admettra chez elle.

Mettant à profit ses facultés d'assimilation, son ingéniosité naturelle, elle saura mieux que tout autre inspirer l'artiste qu'elle aura choisi; elle saura, véritable curieuse de la forme et du décor, découvrir dans nos bibliothèques et nos musées, dans les vitrines ou les cartons des amateurs, dans le fond d'une boutique ignorée, le motif qui servira de thème à la réalisation de son idée, à la satisfaction de son instinct de luxe ou de coquetterie.

Vase à fleurs en argent, botte de carottes.
Par MM. Christofle.

Le rôle d'une femme de goût qui commande est donc plus important qu'on ne saurait le dire, car elle peut, en devenant ainsi le collaborateur de l'orfèvre, être d'un puissant secours dans les créations qui seront l'honneur de son temps.

Depuis que la femme a pris dans notre société le rôle prépondérant que nous nous plaisons à lui laisser, les œuvres, auxquelles elle a consciemment ou inconsciemment collaboré, sont devenues les types auxquels, dans les arts familiers, la postérité aime à reconnaître et désigner l'époque qui les a vus naître.

II

Il nous suffira de remonter un peu dans le passé pour voir que de tout temps la femme aima le luxe de l'orfèvrerie comme elle aimait naturellement le luxe du bijou, et que son influence, son goût, ses besoins de luxe, ses prodigalités mêmes ont été pour quelque chose dans les créations de l'orfèvre.

On lit dans une vieille chronique de la fin du xve siècle un passage qui donne une idée de la richesse des pièces d'orfèvrerie de ce temps et du plaisir que les grandes dames d'alors trouvaient à s'entourer de luxueuse argenterie; le chroniqueur anonyme décrit le cérémonial avec lequel les confitures furent apportées à l'archiduchesse d'Autriche pendant son séjour au château de Blois.

« Madame de Bourbon portait une grande boitte d'or pleine de diverses boittes de confitures. Puis venait Madame d'Angoulesme, portant une autre boitte d'or pleine de serviettes, après Madame de Nevers portant une autre pleine de couteaux et fourchettes qui avaient les manches d'or. Puis venaient la duchesse de Valentinois et Mademoiselle de Foix tenant chascune un drageoir en leurs mains plein de diverses dragées, dont l'un était merveilleusement beau, l'autre était d'argent doré qui estait si grand que quand on le tenait à la main, il touchait jusqu'à terre [1]. »

Avec le xvie siècle apparaissent les femmes de goût qui devaient imprimer à la

1. *L'Art intime et le Goût en France*, par Spire Blondel, p. 115.

Renaissance française un si grand caractère d'art. La mère de François Ier, Louise de Savoie, avait à ses gages un orfèvre, un ornemaniste italien, un enlumineur et un copiste; sa fille Marguerite d'Angoulême, « la Marguerite des Marguerites, » entretenait des relations avec les grands esprits et tous les artistes de son temps. Devenue reine de Navarre, elle restaure ou plutôt reconstruit le château de Pau et y attire des orfèvres : un orfèvre de Tours, Henri Leboug, qui fit pour elle un service de table d'une grande richesse et d'un caractère fort artistique, puisqu'il comprend notamment « une salière en forme de fontaine où il y a une Sainte Suzanne qui se baigne »; un orfèvre parisien, Guillaume Hérondelle; un orfèvre de Limoges, l'émailleur Léonard Limosin, qui lui envoyait en 1542 « une fontaine d'esmail et aussi un grand apôtre d'esmail ». Sous François Ier, dont la cour était le centre des élégances et du luxe le plus raffiné, les femmes ne furent pas sans influence sur les productions des artistes; la belle duchesse d'Étampes avait l'amour des belles œuvres d'orfèvrerie et des bijoux précieux; malgré ses démêlés avec Benvenuto Cellini, elle acceptait ses présents et finit par lui demander de travailler pour elle.

Diane de Poitiers, qui lui succéda dans le cœur du roi, et devait être plus tard la maîtresse de Henri II, apparaît à cette époque comme la personnification idéale de l'Art. Avec Philibert de l'Orme, elle construit le château d'Anet, où elle transporte le bas-relief de Benvenuto de Cellini exécuté pour Fontainebleau. Elle commande à Jean Goujon ses plus beaux ouvrages et orne la chapelle de douze apôtres en émail de Léonard Limosin.

Catherine de Médicis, qui voulait combattre Diane de Poitiers avec ses propres armes, s'efforçait de devenir à sa place la protectrice des Arts; les sculpteurs Jean Goujon et Germain Pilon, l'émailleur Léonard Limosin étaient à ses ordres; elle avait un orfèvre en titre, Claude Marcel; elle dépensait sans compter, bâtissant des palais, achetant de belles collections d'œuvres d'art. Elle mourut en laissant 800.000 écus de dettes; son inventaire, qu'un curieux érudit, M. Ed. Bonnaffé, nous a remis en mémoire, ne dura pas moins de quarante jours.

Nous voyons plus tard que Gabrielle d'Estrées, elle aussi, tenait l'orfèvrerie en grande estime : elle avait un orfèvre attitré, Jean Delahaye, qu'elle fit loger au Louvre comme les peintres et sculpteurs de son temps. On trouve mentionné dans l'inventaire de cette aimable favorite tout un service de vaisselle plate, se composant d'écuelles, fruitières, coupes, saucières, salières, réchauds, aiguières; mais dans cette longue énumération de pièces, il n'est pas question de la fourchette : en effet, cet objet, dont une femme de notre époque ne saurait se passer, était alors presque inconnu. Ce petit instrument fourchu, comme le dit Thomas Artus dans une satire sur la cour de Henri III, commençait à peine à être en usage et, qui le croirait aujourd'hui? passait alors pour une mode ridicule et un luxe de mauvais goût.

« Elles estoyent (les salades) dans de grands plats esmaillez, qui estoyent tout faits par petites niches, ils la prenoient avec des fourchettes, car il est défendu dans ce pays-là de toucher la viande avec les mains, quelque difficile à prendre qu'elle soit, aymant mieux que ce petit instrument fourchu touche à leur bouche que leurs doigts [1]. »

Que les temps sont changés! Aujourd'hui, les raffinements du luxe et la variété des

1. *L'Isle des Hermaphrodites*, par Thomas Artus.

mets ont fait créer pour les prendre, un si grand nombre d'ustensiles appropriés à chacun d'eux, qu'une femme qui se respecte ne voudrait toucher aux mets qu'on lui présente, qu'avec l'instrument spécialement inventé pour cet usage.

A part les souvenirs laissés par Gabrielle d'Estrées, il ne nous paraît pas que l'orfèvrerie, qui a tant souffert des guerres de religion, ait laissé grande trace de cette époque.

Il n'en est pas de même sous Louis XIII, où les goûts personnels de la reine Anne d'Autriche exercèrent une si grande influence sur l'orfèvrerie de son temps.

Cette reine, qui tient si peu de place dans l'histoire, dominée comme elle le fut par la puissance du cardinal de Richelieu, eut sur les modes et le luxe de son temps un ascendant marqué. Fille de Philippe III, et bien qu'ayant franchi les Pyrénées, elle avait gardé les goûts de son pays; l'argent et l'or abondaient en Espagne, importés en profusion par les flottes venant du Nouveau-Monde; aussi, à cette époque, un luxe encore un peu barbare, mais somptueux, régnait dans la Péninsule.

C'est alors que l'on vit pour la première fois fabriquer des meubles en métal précieux.

Il ne reste guère de trace de cette orfèvrerie; cependant la cassette à bijoux que conserve le Louvre dans les vitrines de la galerie d'Apollon, et que l'on dit avoir été donnée par le cardinal de Richelieu à la reine Anne d'Autriche, peut être considérée comme une des meilleures œuvres d'orfèvrerie de cette époque.

« C'est un des rares spécimens de cette ornementation, où les fleurs naturelles jouent le rôle principal, bien qu'elles entrent dans un ensemble réglé par une composition préalable, » ainsi que le constate M. Darcel dans sa notice sur les émaux du Louvre; il fait en effet dater de la fin du XVIe siècle l'introduction des fleurs réelles dans les émaux translucides sur relief qui décorent les montures d'orfèvrerie des XVIe et XVIIe siècles et « les jonchées de fleurs mêlées aux animaux, écureuils, perroquets, oiseaux qui interviennent dans l'ornement avec leur véritable forme ».

Les orfèvreries d'alors n'avaient pas toujours la délicate ornementation de ce coffret et les artistes se plaisaient au style ampoulé et à la redondance fastueuse des arts de la Péninsule; un très petit nombre d'œuvres nous est connu et cette rareté n'est peut-être pas regrettable; cependant la liste des orfèvres est longue : Louis Delahaye, Le Mercier, Daniel Vimont, Jean Loret, et tant d'autres portèrent le nom d'orfèvres de la Maison du roi. Il est curieux de relever au milieu de tant de noms célèbres celui d'une femme, Marie Lenormant « *orfavresse* ».

Anne d'Autriche transmit à son fils son goût pour l'orfèvrerie : les premiers jouets du jeune roi étaient d'argent; sa mère n'ayant pas voulu lui laisser entre les mains des soldats de plomb, lui fit faire par l'orfèvre Merlin une armée de soldats d'argent, ainsi qu'un petit canon en or massif.

Louis XIV, en grandissant, conserva les goûts que sa mère lui avait donnés et trouva dans le génie de l'illustre Le Brun un aide précieux pour réaliser ses idées de faste et de grandeur. Jamais on n'avait vu une profusion pareille à celle avec laquelle le grand roi avait meublé Versailles : guéridons, tables, consoles, fauteuils, girandoles de six pieds de haut, brancards et caisses d'orangers, il n'est pas un des meubles du palais qui ne fût un morceau d'argenterie.

Outre ces meubles, il y avait à Versailles une quantité considérable d'orfèvrerie, de

bas-reliefs et de statuettes en argent. La guerre ayant épuisé le Trésor, toutes ces œuvres admirables, à quelques très rares exceptions près, ne devaient pas venir jusqu'à nous.

Ces meubles précieux qui ornaient le château de Versailles devaient être réduits en lingots : on en envoya pour dix millions à la Monnaie et c'est à peine si l'on en

Le souper fin, d'après Moreau le jeune.

retira trois millions; mais quelle perte pour nous! quelle triste hécatombe, qui enlevait tant de précieux documents à l'histoire de l'art! Pas une dame de la cour n'était sans avoir une toilette en argent; les femmes, malgré tout l'attachement qu'elles ont pour ces objets familiers, confidents intimes de leur coquetterie, n'hésitèrent pas, ainsi que les princes du sang et les seigneurs de la Cour, à les sacrifier pour combler les vides du Trésor.

ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE)

BAS-RELIEFS DÉCORANT LA NEF D'OR DE NAPOLÉON Ier

Exécutée à l'occasion de son sacre par Auguste

(Reproduction des modèles en cire appartenant a M. E. ODIOT).

IMP.-PHOT. ARON F^res, PARIS

Mme de Sévigné le constate et s'en étonne : « Que dites-vous de tous ces beaux meubles de la duchesse de Lude, écrit-elle à sa fille, et de tant d'autres, qui vont, après ceux de Sa Majesté, à l'hôtel des Monnaies? Les appartements du Roi ont jeté six millions dans le commerce; tout ensemble ira fort loin. Madame de Chaulnes a envoyé sa table avec ses deux guéridons et sa belle toilette de vermeil [1]. »

Si Nicolas Delaunay, qui avait épousé la fille de Claude Ballin à qui l'on devait presque tous ces ouvrages admirables, n'avait pas eu le bon esprit de dessiner les œuvres de son beau-père, nous aurions toujours ignoré la forme des somptueuses orfèvreries qui ornèrent Versailles sous le grand roi.

Sous le règne de Mme de Maintenon, règne d'ennui et de pratiques religieuses, l'orfèvrerie fut délaissée et l'on ne peut vraiment pas dire que le goût de cette femme ait influé sur cet art.

Lorsque la Régence arriva, ce fut comme un réveil pour les arts, et les orfèvres dont les œuvres avaient disparu dans les deux fontes ordonnées par Louis XIV avaient un tel besoin de créer du nouveau et de s'épanouir qu'ils abandonnèrent bien vite ce que le style Louis XIV avait de pompeux et de sévère. Ils adoucirent les contours, assouplirent les formes et donnèrent à leurs œuvres un certain laisser-aller, une certaine élégance qui fut le caractère du style Régence et servit de transition au style Louis XV.

C'est donc encore à une femme, à Mme de Maintenon, que nous devons cette transformation; mais avouons qu'elle l'a fait bien inconsciemment.

Les soupers étaient à la mode, et la salle à manger était devenue le lieu de réunion des élégants d'alors : on soupait au Palais-Royal, chez le Régent, en sortant de l'Opéra; on soupait au Temple, chez le prince de Conti, et ces réceptions étaient devenues un heureux prétexte aux exhibitions luxueuses de l'orfèvrerie; tous les hommes et toutes les dames de la Cour y défilaient à tour de rôle, animant le repas par la gaîté et la vivacité d'une conservation piquante.

Mais ces soupers n'étaient pas toujours des réceptions ouvertes : il y en avait d'autres, que les gravures du temps nous montrent, non moins luxueuses, et que la tenue des convives nous fait penser avoir été des réceptions fermées, d'où les domestiques étaient exclus.

Une coutume de cette époque, que nous trouvons décrite dans une Chronique de l'Œil-de-Bœuf en est la preuve :

« Dans le beau monde, on soupe depuis quelques jours *à la clochette*, c'est-à-dire qu'une fois le service posé sur la table, les gens de maison disparaissent, et attendent pour rentrer le tintin d'une clochette placée près du maître ou de la maîtresse du logis [2]. »

Cet usage, inventé par Mme de Conti, acheva de dispenser les convives de toute réserve.

Si les soupers occupaient les soirées de la femme mondaine au XVIIIe siècle, les matinées n'étaient pas moins bien remplies; à cette époque où le lever d'une femme à la mode n'avait de mystère pour aucun de ses familiers, le cabinet de toilette, où se réunissaient le marquis et le chevalier, l'abbé porteur de madrigaux et

1. *Lettres de Mme de Sévigné*, 21 décembre 1689, t. VIII, p. 133.
2. *Chronique de l'Œil-de-Bœuf*, t. III, p. 276.

l'auteur à la mode, était un autre salon où se faisaient et défaisaient les réputations, où les scandales de la veille étaient contés, les nouvelles du jour apportées et la mode de demain décidée. La table de toilette était le meuble triomphant de cette pièce : surmontée d'une glace en orfèvrerie, parée de dentelles comme un autel, elle était

La toilette, d'après Baudouin.

encombrée de tous ces accessoires de la coquetterie : fard, mouches, pâtes, pommades, essences, et toutes ces eaux mystérieuses destinées à embellir et à conserver le teint, que l'orfèvre d'alors était chargé d'enfermer dans des boîtes, des flacons et des coupes où il pouvait donner un libre cours à son imagination.

Le célèbre orfèvre Delaunay, qui avait déjà exécuté pour la duchesse de Bourgogne une toilette d'or dont « les pièces, écrit le *Moniteur* de décembre 1697, étaient d'un dessin, d'un goût et d'un travail admirable », fut chargé, en 1722, d'exécuter celle dont Louis XV fit présent à l'infante Marie-Thérèse. Delaunay, qui vieillissait, n'était plus seul à cette époque. Thomas Germain, fils de Pierre Germain, l'orfèvre de Louis XIV qui, sur les dessins de Lebrun, exécutait avec les Ballin, les Loir, les de Villers, les pièces d'ameublement en argent du grand roi, excellait dans ce genre d'ouvrage.

Miroir à main Louis XVI, en argent
Par MM. Christofle.

La toilette qu'il fit, en 1726, pour Marie Leczinska, et qui passait pour un chef-d'œuvre, ne comportait pas moins de trente-cinq pièces; il nous a laissé lui-même la nomenclature de tous les ustensiles dont se composait une toilette d'apparat. C'étaient d'abord la cuvette et le pot à eau, le miroir; puis le gobelet, les flacons, la boîte à poudre, la boîte à pâte, la boîte à mouches, le couteau pour ôter la poudre, la nef à mettre les racines pour les dents, la gantière, le coffret à bijoux, les flambeaux, etc...

Brosse à cheveux Louis XVI, en argent.
Par MM. Christofle.

En 1728, il en faisait une autre pour la reine d'Espagne, femme de Philippe V, et en 1733, pour la reine des Deux-Siciles. Le nombre des pièces exécutées par Thomas Germain est considérable; malheureusement, la France n'en possède que de rares spécimens, et si nous voulons connaître ce qui nous reste de cet artiste, il faut nous transporter dans les cours étrangères.

Boîte à poudre Louis XVI, en argent.
Par MM. Christofle.

La Cour de Russie et la Cour de Portugal sont celles qui ont conservé les plus remarquables travaux de cet orfèvre.

Parmi les œuvres de Germain, celles dont je parlerai avec le plus de plaisir, parce que je les ai vues au château *das Necessidades,* grâce à l'accueil bienveillant du comte de San-Mamède, sont celles qui appartiennent au roi de Portugal.

Le grand surtout, la pièce principale, non par sa perfection, mais par son importance, a coûté 600,000 livres; il mesure plus d'un mètre de hauteur, et quoique les

détails en soient parfaitement ciselés, il manque d'unité. Parmi les pièces les plus remarquables, nous devons citer les quatre grandes soupières, ou plutôt les deux paires de soupières : les deux premières sont couronnées par deux amours jouant avec un chien, les deux autres par deux enfants taquinant une chèvre; elles sont traitées dans le style Louis XV, mais de lignes sobres et agréables. Les quatre légumiers, toujours deux à deux, du même style, ne diffèrent que par leurs couronnements. La platerie et toute la vaisselle sont d'une grande simplicité; elles ont pour unique décoration des filets ou baguettes attachés à intervalles égaux par des rubans alternés de feuilles d'acanthe; des grandes salières en forme de navire à voile, puis des huiliers, des corbeilles à gâteaux, des cafetières, des chocolatières, des théières. La description de toutes ces pièces nous entraînerait fort loin, et il faut les avoir vues pour en apprécier la belle exécution et pour regretter une fois de plus qu'elles n'appartiennent pas à la France. On apprendra avec plaisir que, grâce à la Société de Propagation des Livres d'Art, cette collection admirable, qui avait été photographiée il y a deux ans, et tirée à quelques exemplaires seulement pour la Maison Royale de Portugal, va être imprimée et mise à la disposition du public.

Les orfèvres y trouveront de précieux renseignements, et je suis sûr que leurs aimables clientes, toujours, et beaucoup trop peut-être, en quête des œuvres du XVIIIe siècle, ne manqueront pas de feuilleter ce recueil, rempli d'œuvres bien françaises, et d'y puiser des idées pour l'ornementation de leurs tables.

Le dernier roi de Portugal était très fier de ce service, et à juste titre. Il y a quelques années, lors du mariage de son fils le duc de Bragance, l'ambassadeur de France lui en faisant compliment, le roi le prit amicalement sous le bras et l'emmena dans les offices de son palais pour lui en faire personnellement les honneurs. On était en train de nettoyer l'argenterie : sans hésiter, il relève ses manches, et, prenant lui-même dans les bassins de nettoyage les plus belles pièces de son service, il les présente à notre ambassadeur, non pas peut-être avec les exigences de l'étiquette royale, mais en connaisseur vraiment épris de la beauté des œuvres qu'il possédait.

A cette époque, souverains et gentilshommes rendaient hommage au goût et à l'habileté de nos orfèvres parisiens et venaient s'approvisionner en France d'argenterie française. La Cour de Danemark, le roi et la reine de Naples, la Cour de Russie ont emporté au delà de nos frontières le meilleur des œuvres de ce temps; nous ne devons pas le regretter aujourd'hui puisque c'est à leur esprit de conservation que nous devons de connaître et d'admirer ce que furent ces splendeurs d'autrefois. En France, elles devaient toutes disparaître.

Louis XV, en effet, avait suivi l'exemple de son aïeul Louis XIV et envoyé, en 1759, son orfèvrerie à la Monnaie; il fit cependant épargner la toilette de la Dauphine à cause de sa grande valeur artistique. Il invita son entourage à l'imiter, et se fit donner chaque jour, comme le raconte Barbier :

« La liste de ses dévoués sujets qui avaient envoyé leurs vaisselles à la Monnaie, en sorte que les gens en place ne pouvaient pas se dispenser de prouver par ce sacrifice leur soumission au Roy et leur zèle pour le bien de l'État. »

Mlle Deschamps, danseuse de l'Opéra, qui avait été la maîtresse du duc d'Orléans, et que Favart appelait «l'illustre Phryné de nos jours, la sublime Deschamps».

imita cet exemple, tenant beaucoup à se montrer bonne citoyenne et peut-être aussi à payer ses dettes. — Mlle Deschamps déployait un si grand luxe qu'elle fut obligée, quelques années plus tard, de mettre en vente publique ses meubles, ses effets précieux; la vente eut lieu dans son hôtel, rue Saint-Nicaise, et ne dura pas moins de dix jours[1]. Elle n'avait pas envoyé toute son argenterie à la Monnaie, car dans la longue énumération des objets qui figuraient à cette vente, on trouve une baignoire en argent, ornée d'une garniture de dentelle d'Angleterre, dont elle n'avait pas voulu se séparer.

Mme de Pompadour, elle aussi, envoya au creuset tous ses objets précieux, compagnons de sa vie et témoins des goûts artistiques dont était empreint tout ce qui l'entourait.

Mme de Pompadour, qui fut pendant vingt ans l'arbitre du goût en France, n'avait pas attendu qu'elle fût devenue maitresse des destinées du royaume pour faire des commandes aux orfèvres. Alors qu'elle n'était que Mme Lenormand d'Etiolles, désirant être présentée à la Cour, elle s'adressa à Mme de Conti qui, moyennant quelques présents, devait se charger d'obtenir une audience. Elle donne dans ses Mémoires la raison pour laquelle elle choisit un huilier:

« Nous achetâmes chez Rambaud un magnifique huilier. Monsieur Lenormand, qui mettait de la gaieté en toutes choses, dit qu'il choisissait un huilier, afin de bien faire comprendre à Mme de Conti qu'on voulait lui graisser la patte[2]. »

Dans un document manuscrit retrouvé par M. A. Leroi, conservateur de la Bibliothèque de Versailles, et portant comme mention : *État des dépenses faites pendant le règne de Mme de Pompadour*, nous relevons, à titre de curiosité, les dépenses que fit la marquise pour son orfèvrerie.

« J'avais en vaisselle d'argent pour 537,600 livres, plus en vaisselle d'or ou en colifichets pour 150,000 livres.» 687,600 livres en vingt ans, c'est peu, si on compare ce chiffre à celui de ses dépenses, qui montèrent à plus de 36,000,000 de livres; mais son goût du luxe et son activité se dépensaient plus encore dans la construction et l'ameublement de ses demeures, ses tapisseries, ses porcelaines, ses bijoux, ses toilettes, auxquelles elle consacrait des sommes considérables.

La fonte de 1759 avait fait table rase de l'orfèvrerie tourmentée, inspirée par Meissonnier et Oppenord; une modification profonde allait se faire dans le goût, et la transition du style Louis XV au style Louis XVI allait apparaître.

C'est Mme de Pompadour qui fut l'inspiratrice de cette transformation : elle n'était pas aussi entichée du rocaille et du rococo que l'on s'est plu quelquefois à le dire.

Cette gracieuse maîtresse de Louis XV, ambitieuse et cupide, mais artiste à ses heures, était merveilleusement douée : elle cultivait le dessin avec succès, prenait des leçons du sculpteur Girardon et travaillait la gravure avec Guay; mieux que quiconque elle pouvait guider les artistes qui allaient être les instruments de cette transformation, et, bien qu'ayant applaudi aux œuvres de Meissonnier, Oppenord et Germain, bien qu'ayant protégé Boucher et Vanloo, elle était trop femme pour ne pas être heureuse de voir surgir une mode nouvelle et ne pas vouloir la patronner. C'est ainsi qu'elle aida de sa puissante protection les artistes qui essayaient encore avec timidité de rompre

1. *Vente d'une actrice sous Louis XVI*, par le baron Davilliers.
2. *Mémoires de Mme de Pompadour*, t. I, p. 312.

avec les lignes tourmentées du style Louis XV, pour revenir à une pureté de forme et à une simplicité de décors que leur inspirait l'Art antique.

Voulant former son frère à la surintendance des beaux-arts, elle choisit pour l'instruire un archéologue, l'abbé Leblanc, un graveur, Cochin, qui professa toujours le plus grand mépris pour le rocaillage, et l'architecte Soufflot, dont les œuvres donnent une idée bien nette du genre qu'il aimait.

Tout cela prouve assez que la Marquise était une fidèle adepte de cette réaction; au reste, on le voit encore dans sa correspondance avec son frère pendant son voyage en Italie, où elle le félicite avec chaleur d'admirer et d'aimer tous ces chefs-d'œuvre classiques. Elle prêcha d'exemple et fut la première à avoir des meubles à la grecque.

La mode était lancée. Mme de Pompadour vécut juste assez pour assister à cette renaissance, car on lit dans la correspondance littéraire de Grimm à la date de 1763, c'est-à-dire un an avant que la mort ne vînt à jamais flétrir son gracieux visage: « Depuis quelques années, on a recherché les ornements et les formes antiques... le goût y a gagné considérablement et la mode en est devenue si générale que tout se fait aujourd'hui à la grecque; la décoration extérieure et intérieure des bâtiments, les étoffes, les bijoux de toute espèce, tout à Paris est à la grecque. Nos petits maîtres se croiraient déshonorés de porter une boîte qui ne fût pas à la grecque... Il n'en sera pas moins vrai que les bijoux qu'on fait aujourd'hui sont de très bon goût, que les formes en sont belles, nobles et agréables, au lieu qu'elles étaient tout arbitraires, bizarres et absurdes il y a dix ou douze ans. »

Mais il ne faut pas prendre absolument à la lettre ce que nous dit Grimm. Il y avait un tel contraste entre le rococo, le baroque, et le style nouveau qui commençait à naître, que les gens de cette époque n'étaient pas aptes à le juger; ils se faisaient une complète illusion et croyaient avoir retrouvé toute la pureté de l'Art antique, quand ils ne faisaient en réalité que du style Pompadour et que préparer l'avènement du style Louis XVI; laissons donc au style de cette époque le nom de la Marquise. C'est celui qui le définit le mieux et qui restera comme le meilleur souvenir de cette femme éminemment artiste.

Mme de Pompadour disparue, on sait qui lui succéda. Ce fut encore pour complaire aux caprices et satisfaire le luxe d'une femme que les artistes de ce temps firent leurs plus belles œuvres; Jeanne de Vaubernier, et comme on le constata plus tard, Jeanne Bécus de son vrai nom de plébéienne, n'avait pas passé sa jeunesse dans un milieu qui pût développer ses goûts artistiques; aussi ne pouvait-on pas espérer que celle qui devint la comtesse Du Barry, donnerait aux arts une direction nouvelle.

Arrivée à sa situation par la seule puissance de ses charmes et de sa beauté, elle songea avant tout aux dépenses de sa toilette et au luxe de ses appartements, et, n'ayant pas comme Mme de Pompadour une éducation artistique, elle eut le bon esprit de laisser aux choses l'impulsion que leur avait imprimée la Marquise.

Aimant le luxe, elle remplit le pavillon de Louvecienne, qu'elle fit construire par l'architecte Ledoux, de sculptures et de bronzes d'un travail précieux; les modèles de la serrurerie que le ciseleur Gouthière fit pour le salon ovale du rez-de-chaussée étaient de véritables œuvres d'orfèvrerie. Le Musée des Arts décoratifs possède un bouton de porte de croisée au chiffre de Mme Du Barry, qui fut payé 250 fr. à la vente La

Béraudière. On a cru le payer cher. M. de Champeaux, l'érudit bibliothécaire de l'Union centrale, a retrouvé à la Bibliothèque de Versailles le mémoire de Gouthière, qui donne le prix de fabrication de ce bouton, qui ne fut pas moins de 442 livres [1].

Qui paierait aujourd'hui 442 livres pour un seul bouton de croisée ?

L'orfèvre Roettiers, comme le ciseleur Gouthière, a travaillé pour Mme Du Barry, et dans le mémoire retrouvé à la Bibliothèque de Versailles, où sont décrites toutes les pièces livrées par l'orfèvre, un ouvrier de nos jours prendrait plaisir à suivre, par le menu, la technique du temps, tant la succession des différentes phases du travail y est indiquée avec précision. De 1770 à 1773, Mme Du Barry paya à Roettiers 338,000 livres de travaux d'orfèvrerie. Les têtes de béliers, les guirlandes de lauriers, les trophées de flèches et de carquois, l'entrelacement des myrtes et des lauriers, sont comme la marque et la devise de toutes ces pièces, et pour indiquer que rien n'avait été négligé, le mémoire indique que « la façon est au plus fini et portée au plus haut degré pour le poly ».

Mais à cette prodigue l'argent ne paraissait plus assez riche. C'est en or qu'elle commande son service de couverts personnels et ses couteaux emmanchés de jaspe sanguin; c'est en or qu'elle fait exécuter une cafetière et un pot à lait à son chiffre couronné d'un groupe de roses; enfin, c'est en or que devra être exécutée la toilette qu'elle commande à Roettiers, et pour laquelle le Gouvernement avance à l'orfèvre 1,500 marcs d'or. Est-ce l'énormité de la dépense, est-ce le scandale qu'une pareille prodigalité allait causer, mais la toilette ne fut pas achevée, et Roettiers reçut une indemnité.

Le rococo avait disparu complètement, laissant un libre champ au style Louis XVI, ce style élégant et distingué qui devait devenir, pour l'orfèvrerie comme pour le bronze, le règne de la fine ciselure. Ce goût pour la perfection et le fini du travail, que Mme Du Barry avait développé par ses prodigalités, s'accentua encore avec Marie-Antoinette; ce n'est pas seulement le métal, mais le marbre et le bois qui sont fouillés et ciselés comme du bronze; le bronze devient de l'orfèvrerie et est achevé comme de l'argent, l'argent comme un bijou d'or.

Marie-Antoinette, qui fuyait, à Trianon, les rigueurs de l'étiquette de Versailles, redoutant les grandes réceptions et les dîners d'apparat, n'a point cherché dans l'orfèvrerie la satisfaction de ses élégances. Les ciseleurs auxquels elle confiait ses ouvrages n'appartenaient pas au corps des orfèvres; mais ils ciselaient à rendre jaloux les orfèvres les plus habiles. Les pièces d'argenterie délaissées, c'était aux bijoux de poche ou de boudoir que les orfèvres consacraient alors le meilleur de leur art.

1. Modèle du bouton de la croisée fermant à basses-cules.

Pour avoir tourné un bouton en bois, y avoir modelé en cire une couronne de branches de mirthe, décorée du chiffre de Madame et ornée d'une moulure a ruban percée à jour, le tout estimé avec le moulage en cire tirée d'épaisseur à la somme de ..... 48 l.

Pour l'avoir moulé en sable et fondu en cuivre avec sa plaque et soleil, pour la cizelure du chiffre de Madame, couronne de mirthe, moulures à rubans et soleils servant d'ornement sur la plaque avec des chapelets, tous les dits ornements bien évidés et percés à jour de même que le fond de bouton qui est aussi évidé, y compris le cuivre et cizelure, le tout est 166

Pour la tournure, monture et ajustage celle de 72

Pour la dorure en or moulu bien surdorée et mise en couleur matte, celle de 120

Plus pour un fort bouton en dehors de la dite croisée estimé, cuivre, cizelure, monture, tournure, et dorure compris à 36

Total du bouton ..... 442 l.

Tabatières et bonbonnières, flacons de poche et étuis à ouvrage, pommes de canne et breloques, toutes ces boîtes si variées de forme et de décor qu'il était de bon goût de changer souvent, « et il y en avait, dit Mercier, pour chaque saison, » étaient devenus prétexte à la création de véritables merveilles de composition spirituelle, précieuses par le fini de la ciselure, par la coloration des ors, des émaux et des pierres fines. Ces bijoux étaient recherchés par les élégantes.

Les œuvres de cette époque se caractérisent par une étude de l'antiquité que l'on croyait sincère, et par une exécution d'une habileté sans égale. Le nom de Marie-Antoinette résume encore aujourd'hui leurs qualités essentielles.

Parmi les orfèvres qu'il nous faut citer, Auguste, qui avait travaillé pour Mme de Pompadour, et qui fut un des plus fervents adeptes du style nouveau, était un ciseleur merveilleux; il devint, sous Louis XVI, l'orfèvre du roi; ce fut lui qui exécuta la couronne du sacre et la plupart des grandes œuvres d'orfèvrerie du temps. Son nom revient souvent dans les écrits de cette époque, et on lit dans la *Correspondance secrète de Métra :* « Tout Paris est allé voir, ces jours-ci, chez le sieur Auguste, fameux orfèvre, la magnifique toilette de vermeil qu'il a faite pour l'infante de Portugal, qui va épouser l'infant don Gabriel d'Espagne. Le fini de cette orfèvrerie et l'élégance des dessins ont frappé tous les spectateurs. Hier, tout a été emballé, et va partir pour Lisbonne avec trois carrosses superbes destinés pour la même noce. »

A côté d'Auguste, Bouillier, orfèvre du duc d'Orléans, travaille aussi pour les cours étrangères, et le *Journal de Paris* du 2 avril 1787 prévient le public « que le sieur Bouillier vient d'achever un service de table en argent. Les formes sont d'un style simple, mais élégant; les ornements qui l'enrichissent laissent au galbe toute sa pureté. Les pièces qui le composent nous ont paru d'un fini précieux. » Puis, le 12 janvier 1788, le même Bouillier terminait, toujours pour une cour étrangère, une chapelle en or et un service de table en argent.

On voit donc qu'à la veille de la Révolution nous étions encore la nation la mieux douée pour les productions de ces œuvres charmantes qui rendaient les souverains et les grands seigneurs tributaires de nos ateliers.

Cependant des tendances nouvelles se faisaient jour, et les goûts un peu bourgeois du roi Louis XVI ne devaient pas être insensibles à l'introduction de l'orfèvrerie à bon marché. C'est à ce prince que la nouvelle industrie du plaqué dut ses lettres de naturalisation et son établissement à l'hôtel Pomponne, rue de la Verrerie. Les bijoux eux-mêmes n'étaient plus toujours en or. Les femmes friandes de nouveauté s'approvisionnaient, chez Granchez, de bijoux « où le crystal, l'émail et l'acier brillaient comme des miroirs à facettes ».

L'émail était aussi l'objet de recherches, et nous voyons apparaître le nom d'un artiste qui fut la souche d'une famille qui tient une grande place dans l'histoire de l'orfèvrerie française; Jean-Claude Odiot faisait annoncer dans le *Mercure* « qu'il venait de trouver le moyen d'émailler sur la dorure toutes sortes de couleurs imitant les pierres précieuses. »

Ce mouvement venait à point dans un temps où l'orfèvrerie, subissant le sort inévitable des industries qui mettent en œuvre les métaux précieux, était obligé de demander à d'autres métaux la matière que l'argent ne pouvait plus lui donner sans

L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME : L'ORFÈVRERIE

TABLE A COIFFER avec accessoires de toilette en bronze doré et argent massif.
Exécutée par M.M. CHRISTOFLE.

risquer de devenir suspect. Trop noble pour vivre dans ces temps troublés, cette industrie de luxe devait se recueillir ou se cacher pour ne pas subir le sort réservé à la noblesse elle-même. Pendant ces tristes journées, où l'on fondait jusqu'aux cloches des églises, tous ces trésors d'argenterie disparurent dans le creuset révolutionnaire, ou prirent le chemin de l'exil avec les nobles qui les emportaient pour les sauver de la tourmente, ou les vendre comme ressource suprême.

Après 1789, l'orfèvre ralentit son travail : la femme de loisir ou de goût n'est plus là pour l'inspirer et le faire vivre; la clientèle disparaît et les ateliers se ferment; les corporations sont définitivement supprimées et leurs privilèges abolis par la loi du 17 mars 1791; cette liberté, qu'on semblait désirer avec tant d'ardeur, fut, pour le métier de l'orfèvre, une cause de ruine et de décadence, et il a fallu près d'un demi-siècle pour que l'orfèvrerie française se retrouvât et reprît la place qu'elle avait jadis.

Lorsque tout rentra dans le calme et dans l'ordre et que l'on recommença à travailler les métaux précieux, le goût avait changé : on ne se souvenait plus des formes aimables et de l'ornementation pleine de souplesse du siècle précédent; les peintres et les architectes devenaient les inspirateurs d'un style qui, de la gracilité et de l'élégance relative du Directoire que Mme Tallien fut impuissante à maintenir, arriva bien vite à la sécheresse et à la raideur de l'Empire. David régnait en maître, la mode était entièrement à l'antique, et l'orfèvrerie dut subir aussi cette influence; aucun goût féminin ne vint alors inspirer les artistes de ce temps. Auguste fils, Odiot, Biennais, employèrent toute l'habileté de leurs ciseleurs à laisser à ce style tout ce qu'il avait de sec, de froid et de guindé; Biennais exécuta, d'après les dessins de l'architecte Percier, de nombreuses pièces à l'occasion du mariage de Napoléon avec Marie-Louise d'Autriche. A l'occasion de ce même mariage, la Ville de Paris offrit à sa nouvelle impératrice une magnifique toilette en vermeil avec psyché, et un fauteuil du même métal, dont Prudhon avait fourni les dessins, et dont l'exécution avait été confiée à Odiot [1].

Prudhon était l'artiste préféré de l'impératrice, aussi fut-il chargé par la Ville de Paris de composer le fameux berceau du roi de Rome, qu'elle offrit à l'empereur pour la naissance de son fils.

Ce furent Odiot et Thomire qui l'exécutèrent, et Radiguet qui en fit la sculpture.

Après la chute de l'Empire, la vieille aristocratie commençait à rentrer en France et rapportait du pays de l'exil le goût de l'orfèvrerie anglaise. Les orfèvres français furent obligés de céder à cette nouvelle mode, et Odiot, le premier, donna satisfaction à sa clientèle.

Sous Charles X, le mariage de la duchesse de Berry vint donner un nouvel essor à l'orfèvrerie. Cette princesse aimait les arts, ou tout au moins tenait beaucoup à être considérée comme leur protectrice. Voulant faire un cadeau au peintre Girodet, elle s'adressa à Fauconnier, jeune orfèvre qui, sortant des ateliers d'Odiot, venait de s'établir, et lui commanda un vase en argent où devaient être reproduites diverses compositions de Girodet. Cette commande lui attira la faveur du roi Charles X, qui lui fit exécuter pour le Sultan un grand vase en argent.

1. Voir dans la *Revue des Arts décoratifs*, t. I, p. 62 et 63, la reproduction des modèles de Prudhon.

Fauconnier, quoique très protégé par la noblesse, mourut pauvre, mais il laissait deux neveux, ses élèves, qui, encore aujourd'hui, tiennent dans nos Expositions la première place par la perfection de leurs œuvres.

Fauconnier a transmis à ses neveux, MM. Auguste et Joseph Fannière, toutes ses qualités et tous ses défauts, si l'on peut appeler défaut le souci très grand que ces deux artistes ont de la perfection de leurs travaux, ne s'inquiétant nullement du prix de revient, pourvu qu'ils aient fait œuvre digne de vivre. Ce sont des artistes et non des marchands. Ce qu'il leur faut, c'est un Mécène, un protecteur épris de leurs œuvres; ce qu'il leur faut, c'est ce qui n'existe plus aujourd'hui : une reine ou une favorite qui les loge dans son palais, et leur laisse le loisir de créer des chefs-d'œuvre.

Pendant les dernières années de la vie de Fauconnier, une révolution était dans l'air; elle venait de se produire dans la Littérature; l'Art devait aussi en ressentir le contre-coup. Les femmes, comme le dit M. Paul Mantz[1], depuis longtemps lassées des inspirations si maladroitement empruntées au monde antique, demandèrent, avec ce sourire auquel les artistes n'ont jamais su rien refuser, des parures d'une forme nouvelle, des joyaux mieux en harmonie avec leurs fraîches toilettes de 1830.

Pour résoudre ce problème, les artistes firent un prodige d'audace : ils se persuadèrent et finirent par persuader aux élégantes que le nouveau, c'était l'oublié; aussi se mit-on à fouiller avec ardeur les archives des siècles précédents. En vérité, toutes ces recherches n'avaient qu'un but : se dégager au plus vite des froideurs compassées de l'Empire.

La duchesse d'Abrantès écrivait en 1831 : « Tout ce qui est du siècle dernier reprend faveur, au point d'expulser bientôt, je l'espère, toutes ces modes grecques et romaines qui allaient très bien à des gens qui habitaient sous le beau ciel de la Messénie et de Rome, mais qui ne sont pas en harmonie avec notre ciel gris et notre vent de bise. »

A l'Exposition de 1839, cette tendance était devenue une réalité, toute indécision était écartée. Le style Empire avait vécu. Froment Meurice, Odiot, Morel, Duponchel prenaient part à cette renaissance.

Froment Meurice, par ses relations personnelles avec les artistes qui furent les apôtres du Romantisme, était mieux préparé qu'un autre pour cette révolution qui s'affirmait dans l'Art et la Littérature. Victor Hugo consacrait sa renommée naissante en lui adressant une odelette qui commence ainsi :

Nous sommes frères : la fleur
Par deux arts peut être faite;
Le poète est ciseleur,
Le ciseleur est poète.

Poètes ou ciseleurs,
Par nous l'esprit se révèle :
Nous rendons les bons meilleurs,
Tu rends la beauté plus belle...

Parmi les œuvres très remarquables de Froment Meurice, il en est une que l'on ne peut passer ici sous silence à cause de sa destination : c'est la toilette offerte par souscription à la duchesse de Parme, et qui a coûté plus de six ans de travail[2].

1. *Gazette des Beaux-Arts*, Étude sur l'Orfèvrerie française.
2. Voir dans la *Revue des Arts décoratifs*, t. II, les articles de Ph. Burty, sur la vie et les œuvres de Froment Meurice.

ORFÈVRERIE (XIXe Siècle).

LA DANSE SUR LES SABLES
(d'après Shakespeare; LA TEMPÊTE)

LES JOYEUX SATYRES
(d'après la poésie de Spencer; LA REINE DES FÉES)

Coupes en argent repoussé, exécutées par MOREL-LADEUIL
pour la Maison ELKINGTON.

Le duc de Luynes en fait ainsi la description et l'éloge : « Ce morceau capital consiste en une table à pieds d'argent richement décorés; la surface de la table est en argent niellé de fleurs de lis, encadré d'une bordure en acier gravé.

» Le miroir, richement garni d'argent, est accompagné de deux candélabres en forme de lis, soutenus par des anges portant les armoiries de la princesse. Des coffrets de forme gothique ornés de figures émaillées et polies; une aiguière et un plateau complètent ce bel ensemble où l'orfèvre a réuni tout ce que son art peut produire de plus magnifique et de plus varié. »

Personne n'imposa son goût pendant un certain temps, et les artistes firent de nouvelles tentatives sans arriver à suivre une voie nettement tracée, ni à déterminer un style.

Casserole et réchaud.

Cloche et réchaud.

Service de Napoléon III, exécuté par Charles Christofle.

Le second Empire donna une impulsion puissante aux travaux des industries de luxe.

Une nouvelle industrie venait de naître : l'orfèvrerie électro-chimique remplaçait le plaqué, et Napoléon III, voulant donner une preuve de sa sollicitude pour les découvertes modernes, commanda à l'orfèvre Charles Christofle le service dit « Service de l'Empereur », espérant qu'exécuté en cuivre argenté, il éviterait le sort réservé à toutes les vaisselles royales.

Ce service, qui, outre le surtout d'apparat, comprenait toutes les pièces d'orfèvrerie en usage à cette époque : cloches, réchauds, casseroles, etc., ne comptait pas moins de cent modèles différents. Sa valeur artistique était telle qu'il coûta plus de 600,000 francs. Mais la précaution fut inutile, il ne devait pas survivre à l'Empire, et l'incendie des Tuileries lui servit de tombeau.

Cependant, il était digne de survivre, car il était la première expression d'un style nouveau et d'un retour à l'étude de la nature.

Ce service, dont les lignes principales avaient, pour complaire au souverain qui l'avait commandé, une ressouvenance des formes du premier Empire, était rajeuni par une décoration empruntée à la fleur et interprétée avec un sentiment très vif de la forme exacte et du modelé véritable d'une feuille, d'une fleur, d'un légume ou d'un fruit; c'était déjà un effort considérable, digne d'être suivi. Il aurait pu aboutir, s'il avait été encouragé et s'il n'était venu bientôt se noyer dans les raideurs du style qu'on appelait le néo-grec.

C'est vers cette époque que les produits de l'art de l'Extrême-Orient, amenés à la suite des Expositions universelles, vinrent arrêter ce mouvement et détourner l'esprit des artistes de cette interprétation mal définie des arts de la Grèce et de Rome, et les entraîner vers une étude plus libre et plus sincère de la nature. Ces idées, en faveur vers la fin de l'Empire, durèrent pendant une dizaine d'années. Les industries d'art contemporaines suivirent ce mouvement; les orfèvres eux-mêmes y sacrifièrent, et l'Exposition de 1878 en fut la plus brillante manifestation. Les Américains nous montrèrent des objets inspirés de l'art japonais, dans lesquels l'habileté technique de ces artistes incomparables apparaissait avec une perfection qui étonna tout le monde. On sut plus tard qu'elle devait être attribuée aux Japonais eux-mêmes. Cette impulsion continua encore pendant quelques années, mais l'importation folle et exagérée du Japonais détermina une réaction, qui ramena le goût du public et les efforts des fabricants vers un style véritablement français. De récentes recherches archéologiques et les Expositions rétrospectives, dues à l'initiative de l'Union centrale, avaient remis en honneur les styles des XVIIe et XVIIIe siècles, qui ne doivent leur saveur qu'à notre génie national. Ce fut un nouvel engouement. Tout au Louis XV, à la Régence, au style Pompadour; tout y passa et redevint à la mode du XVIIIe siècle : orfèvrerie, bijoux, tissus et ameublement.

Cependant, l'Union centrale, qui avait le sentiment du danger, cherchait à détourner les esprits de ces imitations serviles, et par l'organe d'un de ses membres les plus autorisés, un orfèvre, celui-là, invitait les producteurs à chercher et à trouver dans la Nature un rajeunissement des styles français.

Les idées de M. Falize ont pénétré dans les ateliers, ont infusé un sang nouveau aux jeunes élèves des écoles d'arts décoratifs. Les expositions des travaux de fin d'année nous montrent que l'idée est en voie de faire son chemin, et que les jeunes gens et jeunes filles, qui fréquentent ces écoles, forment déjà un noyau d'artistes pleins de promesses et d'avenir.

Mais c'est le public qui ne l'a pas encore compris : il s'en tient aux choses qu'il connaît, il n'aime que ce qu'il a déjà vu; tout ce qui est nouveau l'étonne, il craint de se tromper, n'ose l'admirer, et encore bien moins l'acheter.

Mais pourquoi cet orfèvre novateur n'a-t-il pas cherché une alliée chez la femme? Son esprit ouvert, ses sentiments artistiques, son goût prononcé pour la plante, pour les fleurs, lui auraient fait trouver en elle, je suis sûr, un puissant allié.

Il faut voir comment la femme, dans ce Salon placé à la suite du Musée rétrospectif, où elle a exposé toute une série de travaux d'Art féminin, a compris les ressources

décoratives de la fleur. Elle l'a reproduite, interprétée par tous les moyens dont dispose sa main délicate et habile; des guirlandes de roses faites de petits bouts de rubans ingénieusement arrangés, des chrysanthèmes jetés avec grâce sur un panneau de velours noir, des palmes, des roseaux et des fleurs dessinés avec hardiesse sur un fond de soie de couleur crème et brodés avec un art merveilleux qui rappelle les belles compositions de Philippe de La Salle; partout et toujours la fleur aimée de la femme a été son inspiratrice.

Il faut voir dans les salles du premier étage, où sont exposés les dessins exécutés par les jeunes filles de l'École des Arts décoratifs, comment elles ont compris le parti décoratif qu'on pouvait tirer de la plante. Que de documents dans ces études précises de la nature, dans cette anatomie de la fleur, dans les applications qu'elles en tirent pour les industries les plus diverses; que de fraîcheur dans ces idées, que de nouveauté dans ces modèles pleins d'ingéniosité et de goût, ces jeunes filles viennent offrir à l'orfèvre, au céramiste, au verrier! C'est un art nouveau, c'est un style nouveau qui, né d'une source si pure, puisqu'il nous est inspiré par la fleur, peut bien demander à la femme aide et protection.

III

Puisque les orfèvres sont venus à l'Exposition des Arts de la Femme, il ne suffit pas de reconnaître qu'ils en avaient bien le droit; il faut aussi, et c'est un devoir pour celui qui écrit ces lignes, signaler ceux qui ont apporté le meilleur de leurs travaux et fait de cette Exposition une des plus attrayantes et des plus réussies que l'Union centrale ait organisées jusqu'ici.

M. Boin-Taburet, dont on se rappelle la très élégante exposition en 1889, continue à sacrifier aux dieux qui l'ont inspiré jusqu'ici et ont fait de sa maison le temple de l'orfèvrerie Louis XV.

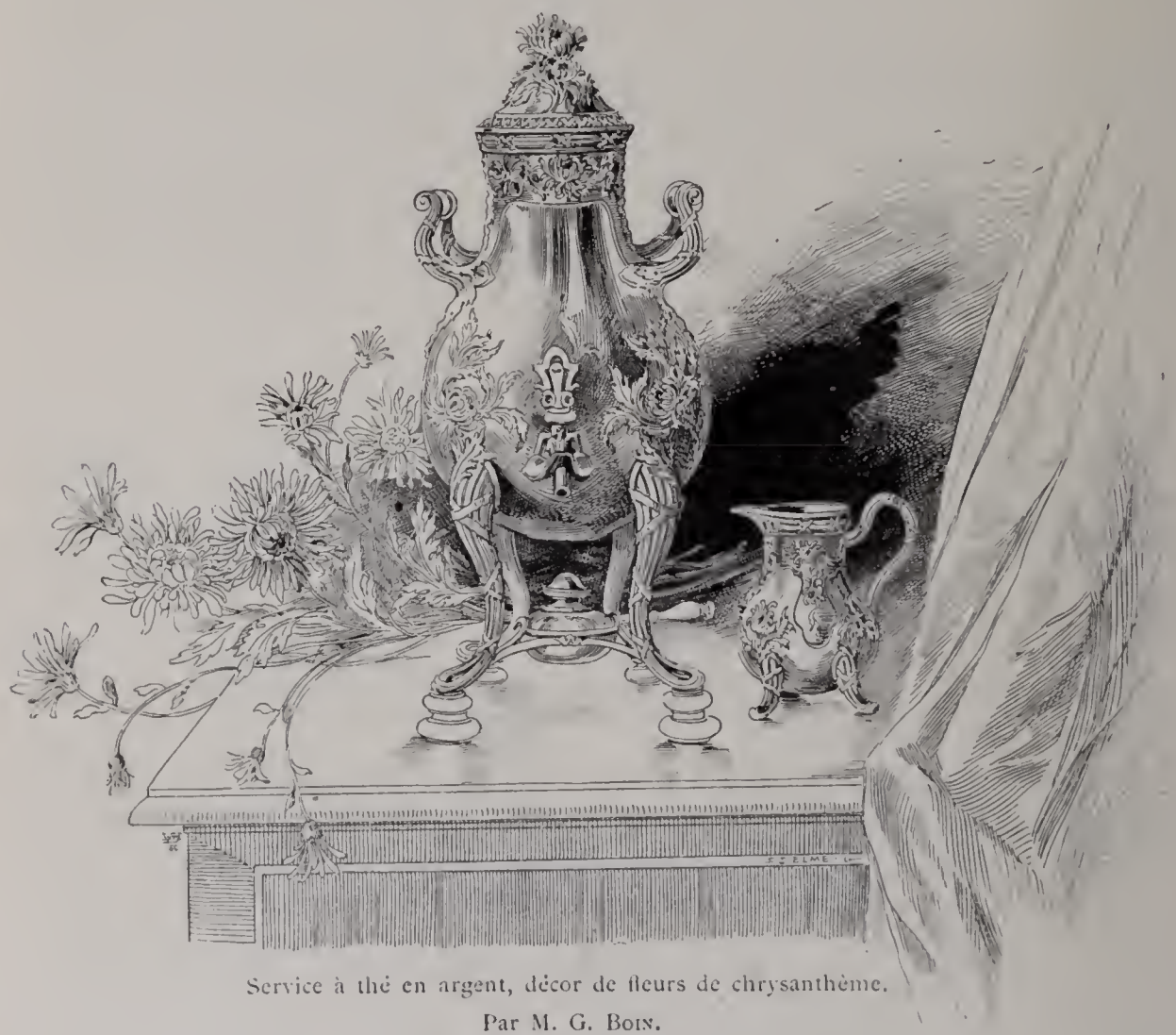
Sa clientèle féminine, habituée à trouver chez M. Taburet, son beau-père, les élégants bijoux du XVIIIe siècle qu'il sauvait du creuset, n'aurait pas compris qu'il pût chercher autre chose et s'inspirer d'une autre époque, lorsqu'il est devenu orfèvre.

Germain et Meissonier sont ses maîtres, et l'élève a si bien profité, leur manière est si bien devenue la sienne, qu'on ne saurait dire si ses œuvres sont exécutées d'après un dessin de Meissonier ou de M. Boin. Car il dessine très bien, l'orfèvre de la rue Pasquier, il sait son XVIIIe siècle sur le bout du doigt, et nul autre que lui n'était mieux préparé à ce retour en arrière. — Son goût très fin et son intelligence des affaires se traduisent jusque dans l'élégant magasin auquel il vient d'ajouter, entre la boutique et l'atelier, une salle à manger dont la boiserie blanche et le décor élégant nous remettent en mémoire les petits soupers de la Régence, dont les gravures du temps nous ont laissé le souvenir. On ne pouvait plus adroitement encadrer cette orfèvrerie et en rendre ainsi l'achat irrésistible à son aimable clientèle.

M. Boin expose un très joli surtout que nous connaissons déjà; on a plaisir à le revoir. Meissonier l'inspira, et les sculpteurs Bonat et Peynot l'ont habilement reconstitué; la ciselure en est faite avec goût. Un autre, plus complet et tout à fait personnel à M. Boin, n'a fait que paraître à l'Exposition: les exigences de sa clientèle

l'ont obligé à le retirer, et c'était dommage. Nous ne parlerons que pour mémoire de ces autres pièces : légumiers et saucières, plateaux et drageoirs, services de toilette et services à thé, qui le montrent en pleine possession de son talent et de son art; mais tout est Louis XIV, Régence ou Louis XV.

Cependant M. Boin, qui ne se désintéresse pas complètement des efforts et des tendances de l'art contemporain, avait exécuté pour l'Exposition de la Plante, dont l'Union centrale avait élaboré le programme, un service à thé d'une forme simple,



Service à thé en argent, décor de fleurs de chrysanthème.
Par M. G. Boin.

dont toute la décoration était empruntée à la fleur du chrysanthème. Le dessin de la fontaine et du pot à crème, que nous donnons ici, nous montre que M. Boin n'a qu'à vouloir pour faire du nouveau et le réussir; mais sa clientèle le suivra-t-elle? C'est une question entre elle et lui, et non de notre compétence.

De style Louis XV aussi sont les expositions des orfèvres ses voisins, MM. Guerchet, Bachelet et Harleux, qui nous montrent des surtouts, des candélabres, des services de table et des services à thé où l'on ne voit pas d'effort nouveau; c'est bien et habilement fait, mais c'est toujours le même style.

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains? disait-on après David. Nous

dirions volontiers aujourd'hui : Qui nous délivrera de Louis XV et de son perpétuel recommencement ?

M. Gaillard fils a une charmante exposition, et l'on sent que sa clientèle est féminine. Garniture de toilette, ornements d'étagère ou de table de salon dont la mode a répandu l'usage depuis qu'on les fait en argent, y figurent en grand nombre et très variés de forme et de décor.

Miroir, accessoires de toilette et lampe en argent.
Par M. Gaillard fils.

Dans ces derniers temps, M. Gaillard, avec une fécondité vraiment curieuse, a créé un nombre considérable de petites lampes-bijoux, comme il les appelle, et qui sont de véritables bijoux de lampes : il n'est pas de femme un peu élégante qui n'en possède un exemplaire. Ses modèles sont fins et bien traités, et, ce qui n'est pas un mince mérite, très variés de style et de composition. A côté d'une lampe Louis XV dont la panse est formée d'un coquillage à la base duquel s'enroule un dauphin, évidemment inspiré d'un

sucrier de Germain, on trouve un modèle Louis XVI très finement ciselé, auquel Marie-Antoinette n'aurait pas refusé l'entrée à Trianon; puis, dans un mode nouveau qui rappelle les orfèvreries américaines, une lampe en forme de baril, décorée d'un fouillis de fleurs, où le muguet, l'anémone et le chrysanthème se mêlent agréablement à des branches de fougère, le tout retenu à la base par une sorte de culot formé de plumes symétriquement disposées. Ajoutez à cela des garnitures de bureau et de toilette, parmi lesquelles une série de brosses Louis XVI finement ciselées est tout à fait remarquable, enfin tous ces bibelots d'argent que la mode a répandus dans le monde élégant, et vous aurez une idée de l'exposition de M. Gaillard fils.

M. André Aucoc marche toujours dans la voie qui avait fait son succès en 1889; fils et petit-fils d'orfèvre, il connaît son métier et a su conserver les traditions et grandir la réputation paternelle.

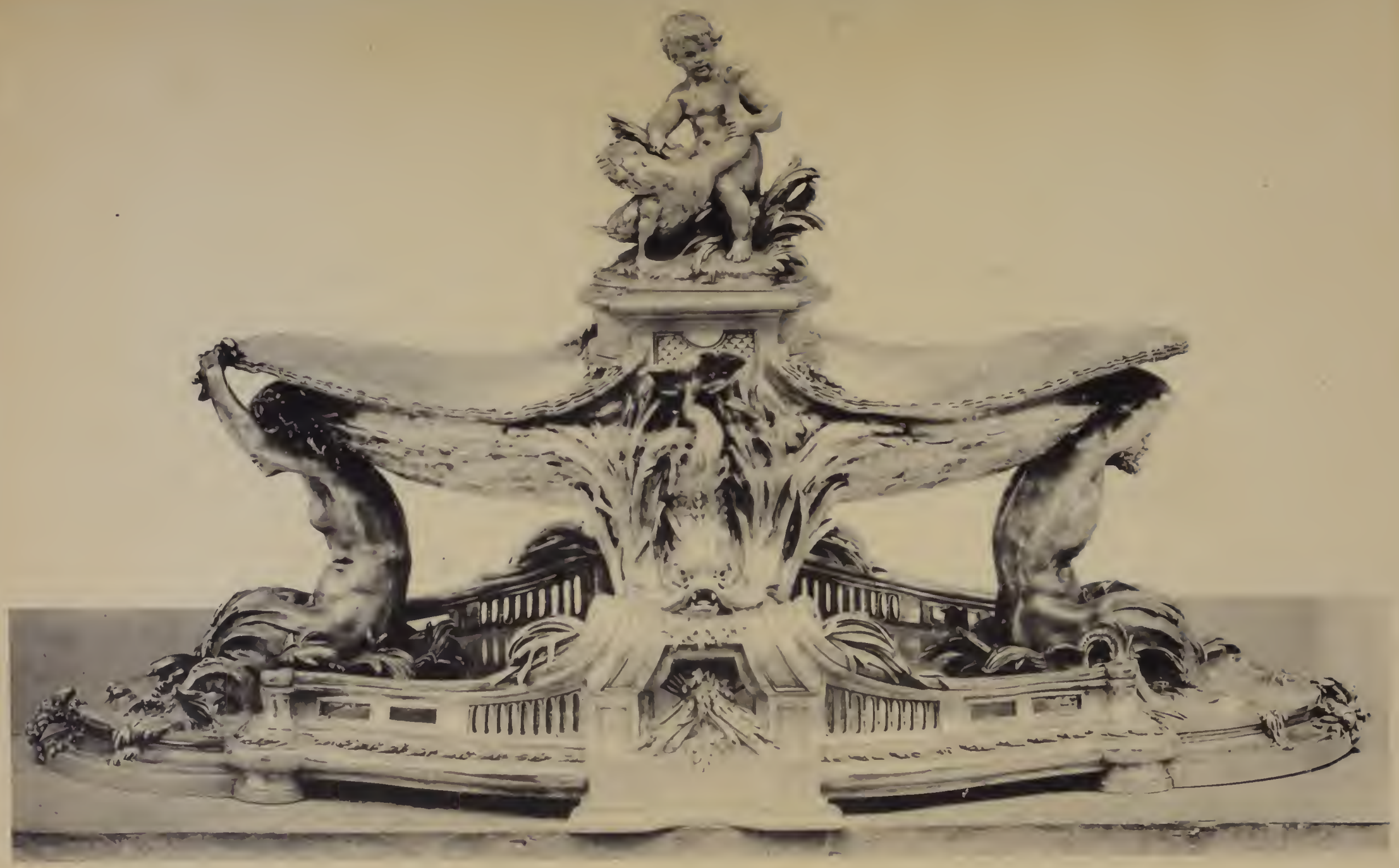
Le décor du salon qu'il occupe à l'Exposition des Arts de la Femme est une trouvaille. Sur des murs blancs, décorés de panneaux moulurés en menuiserie, sont accrochés, comme dans une vieille salle à manger de famille, des portraits, une glace, un cartel, un baromètre, qui lui donnent un air de vie et d'intimité familiale.

L'orfèvrerie y semble bien à sa place, sur un dressoir central ou sur des encoignures, sur des guéridons ou dans des vitrines plates, les objets exposés sont dans leur milieu; on y retrouve un surtout d'argent dont les candélabres sont formés par des vases de cristal enveloppés par trois rinceaux, dont les branches enroulées en spirale supportent les lumières; deux services à thé dans le style Louis XIV et Louis XV, disposés avec goût sur des tables basses, sont de mignonne proportion et bien faits pour l'usage personnel d'une maîtresse de maison élégante à l'heure des visites. On remarque encore une jolie garniture de toilette en vermeil, appartenant à Mme Delessert: une boîte à poudre en argent, ayant appartenu à la collection Eudel, a servi de thème à la décoration, très réussie d'ailleurs, de toutes les pièces de cette toilette.

MM. Poussielgue frères, les grands fabricants d'orfèvrerie religieuse, n'ont pas manqué à ce rendez-vous des orfèvres parisiens; ils ont pensé que la femme, gardienne des traditions pieuses de la famille, ne devait pas être oubliée, et ont installé, dans le centre de leur exposition, un oratoire élégant qui ferait bonne figure dans la chapelle d'un de nos vieux châteaux de France.

Pour ne pas avoir l'ampleur de ces grands autels monumentaux auxquels leur père avait attaché son nom et dû ses meilleurs succès, celui-ci, par ses heureuses proportions, par ses élégantes dispositions, nous montre que MM. Poussielgue fils sont les dignes continuateurs de leur père.

M. Debain expose dans une grande vitrine à quatre faces, un peu trop remplie peut-être, qui fait regretter qu'il n'ait pas demandé une place plus grande ou qu'il n'ait pas usé plus sobrement de celle qu'on lui avait accordée; on eût mieux vu et plus apprécié certains objets qui souffrent de leur entourage. Une petite pendule en argent d'un très joli dessin disparaît à côté des grandes corbeilles de surtout qui l'écrasent. Une saucière en vermeil, qui rappelle la toilette conçue dans le goût de Germain et qui fut une des pièces capitales de son exposition de 1889, est une œuvre d'orfèvrerie tout à fait réussie; elle fait partie d'un service complet que M. Debain exécute en ce



PIÈCE DE MILIEU D'UN SURTOUT DE TABLE EN ARGENT

EXÉCUTÉE PAR LA MAISON BOIN-TABURET

moment, et que nous regrettons de n'avoir pas vu à l'Exposition. Là, comme ailleurs, le style Louis XV règne en maître.

M. Gueyton ne sacrifie pas au goût du jour; il nous montre quelques plateaux, quelques coupes, dont le décor à feuilles de latanier ou de palmier a séduit la Commission d'achat, qui en a fait entrer un exemplaire dans les collections du Musée des Arts décoratifs.

Parlerai-je de MM. Keller qui, dans des garnitures de nécessaire et de toilette, s'inspirent du goût anglais et cherchent à nous affranchir des importations grandissantes de nos voisins? J'aime mieux me réserver pour un véritable artiste, M. Jules Brateau, sculpteur et ciseleur, orfèvre et potier d'étain, comme Briot. Instruit par une collaboration assidue avec les orfèvres, qui lui devaient une partie de leur succès, il est devenu orfèvre lui-même, et, voulant prendre une place à part, c'est à la résurrection de l'orfèvrerie d'étain qu'il s'est consacré, et il y est passé maître.

Gobelet en étain, composé et exécuté par M. J. Brateau.

Sculpteur, il fait ses modèles; ciseleur, il retouche et grave les creux dans lesquels il coulera le métal docile; orfèvre, il les termine en homme habile et rompu aux difficultés du métier. De collaborateurs, il n'a que ceux qu'il a formés, et sa femme, sa meilleure élève, l'assiste dans ses travaux.

Était-ce pour nous apprendre que la femme aussi peut devenir un habile orfèvre?

Nous retrouvons dans sa vitrine des Champs-Élysées quelques-unes des pièces que l'on s'est disputées au Champ-de-Mars en 1889: l'aiguière et le plateau qui, tout en faisant songer à Briot, lui sont complètement personnels; la cafetière persane, si agréable dans ses lignes, si parfaite comme type du style oriental, où domine la fleur à l'exclusion de la figure. Il a aussi des créations nouvelles, et, pour accommoder l'étain à la mode du jour, il nous montre une écuelle Louis XV, peut-être un peu trop chargée d'ornements, mais d'une perfection d'exécution vraiment rare; il ne s'y attarde pas, cependant, et dans des gobelets de forme simple, on aime à sentir l'influence des études de la plante vivante: la bryone et le lierre terrestre, qui leur servent de décor, sont interprétés avec goût. Ajoutez à cela une série de petits bijoux pleins d'esprit et

très fins d'exécution. Nous signalerons entre autres une boîte d'allumettes appartenant à l'architecte Corroyer, et formée par une plaque d'or fin sur laquelle M. Brateau a ciselé au repoussé une femme toute longuette et toute mignonne qui n'a d'autre souci que d'être gracieuse. C'est un charmant bijou, qui doit faire les délices journalières de son heureux et avisé propriétaire.

A côté de M. Brateau, MM. Christofle avaient leur exposition; je ne veux en parler qu'avec la plus grande discrétion : elle me touche de trop près pour que j'essaie

Boîte à allumettes en or fin (face et revers).
Composée et exécutée par M. J. Brateau.

d'apprécier leurs efforts, et, s'il est permis à un père d'être indulgent pour ses enfants, on ne saurait reprocher au fils ou au neveu d'avoir une prédilection marquée pour les œuvres paternelles. Je me bornerai donc à rappeler la part que la maison Christofle a prise à l'Exposition des Arts de la Femme, et à saluer et remercier ici, en son nom, les artistes éminents qui ont été ou sont encore ses collaborateurs: les dessinateurs Rossigneux, Reiber et Godin; les sculpteurs Roty, Mercié, Coutan, Mathurin-Moreau, Levillain, Chéret, Mallet, et ceux qui ne sont plus, Gumery, Aimé Millet, Delaplanche, Lafrance, Hiolle, Carrier-Belleuse, Rouillard et tant d'autres.

Parmi les œuvres exposées, je ne citerai que pour mémoire: la table à coiffer de style Louis XVI, avec son miroir si finement ciselé qui fait songer à Gouthière, et ses accessoires tels que flacons, coupes, boîtes à poudre, brosses. glaces à main, en argent repoussé; le surtout de style Régence, avec ses candélabres; les services à thé et à café, et tous ces menus objets d'argent ciselé, destinés à décorer le salon à l'heure des réceptions et la salle à manger à l'heure des repas. Je ne saurais cependant passer sous silence les efforts que MM. Christofle avaient faits pour répondre au programme de l'Exposition de la Plante, que l'Union Centrale avait rêvée pour cette année. Mais les difficultés d'exécution et l'impossibilité de l'ouvrir à l'époque où les premiers bourgeons d'avril viennent saluer le retour du printemps, l'ont fait ajourner jusqu'au moment où l'Union Centrale, maîtresse chez elle, pourra l'ouvrir à son heure.

Drageoir en forme de pêche.
(MM. Christofle.)

Drageoir en forme de poire.
(MM. Christofle.)

Des vases à fleurs, des drageoirs, des services à thé, empruntant aux fleurs de nos

IMP.-PHOT. ARON F^ères, PARIS

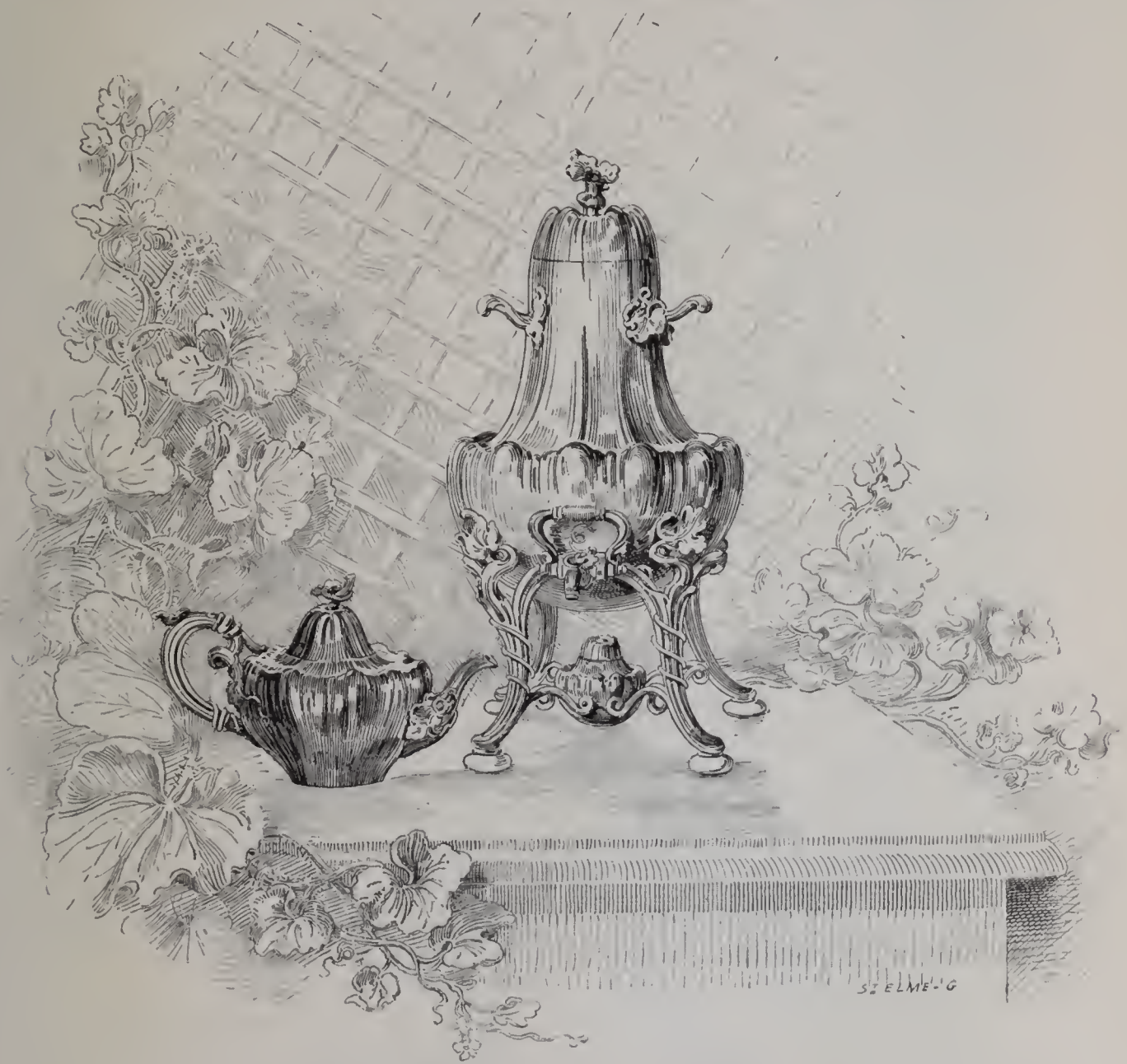
ÉCUELLE DE L'ACCOUCHÉE

EXÉCUTÉE EN ETAIN PAR M. J. BRATEAU

(VOIR POUR LA REPRODUCTION DU PLATEAU, LA REVUE DES ARTS DÉCORATIFS, TOME VII, P. 57)

champs, aux fruits des vergers, aux herbes potagères, leurs formes et leurs décors, étaient là comme les prémices d'une orfèvrerie nouvelle. Un autre dira s'ils ont réussi.

Un nom manque à la liste de tous ces orfèvres : c'est celui de M. L. Falize, dont tous connaissent le dévouement à l'Œuvre de l'Union Centrale et regrettent l'absence. Il comptait sur une pièce intéressante qui aurait figuré avec honneur à l'Exposition des Arts de la Femme ; elle vint à lui manquer au dernier moment.



Service à thé en argent, forme de courge Patisson.
Par MM. Christofle.

Un comité de dames amies de la princesse Lœtitia s'était formé pour lui offrir, en cadeau de noce, une toilette d'argent. *Par des dames et pour une dame* : on ne pouvait mieux donner raison à la devise de l'Exposition ; mais cette toilette, conservée avec un soin jaloux par la princesse, n'a pas été prêtée à son auteur. D'autres objets du même orfèvre, livrés à leurs propriétaires impatients de les posséder, manquèrent en même temps, et M. Falize dut se décider au dernier moment à ne pas prendre part à l'Exposition.

Cédant aux sollicitations de ses amis, il a cependant, sur le tard, envoyé la meilleure de ses dernières œuvres, cette *Gallia* qu'il avait exécutée pour l'Exposition de 1889, et qui fit une si profonde impression sur tous ceux qui la virent à cette époque.

On lui fit une place d'honneur sur le palier de l'escalier qui conduit au Musée des Arts décoratifs; elle était à mi-chemin et n'avait plus que quelques degrés à franchir pour entrer triomphalement au Musée.

Le Ministre des Beaux-Arts ne l'a pas voulu et l'a achetée pour l'État. Entraîné par le mouvement d'opinion qui, cette année, a fait introduire, pour la première fois, des œuvres d'art industriel au Salon du Champ-de-Mars, il a décidé de former au Luxembourg une section pour les artistes de l'industrie, réalisant ainsi les idées émises par les hommes éminents qui forment le Conseil de l'Union Centrale, et développées et soutenues avec autant d'autorité que de talent par la *Revue des Arts décoratifs* et son rédacteur en chef. Nous sommes, pour notre part, heureux de voir entrer dans ce Musée une œuvre de la valeur de la *Gallia,* en attendant, comme l'a fort bien dit le Ministre des Beaux-Arts dans la spirituelle réponse qu'il a faite au toast de M. G. Berger, lors du banquet offert par les exposants, «qu'elle aille au Louvre retrouver les chefs-d'œuvre de la galerie d'Apollon». Et il y fera bonne figure, ce buste d'orfèvrerie chryso-éléphantine, car s'il est destiné à rappeler le nom d'un artiste éminent, il aura aussi le mérite de rester comme un écho de la fierté gauloise de notre race, un peu attristée aujourd'hui, mais sûre de sa force et dédaigneuse de ses ennemis. Avec son casque et sa cuirasse d'orfèvrerie, avec ses ors de couleurs, ses damasquines et ses gemmes, avec son teint mat d'ivoire pâle, la *Gallia* restera comme l'expression d'un art bien français où l'orfèvre a mis tout son talent et tout son cœur.

En 1889, on avait déjà voulu la laisser française en l'offrant au Président de la République, comme le plus éclatant témoignage de l'intérêt qu'il avait pris à l'Exposition. Un scrupule délicat empêcha le Président d'accepter; nous avons été heureux de voir qu'un Ministre ait osé en faire l'achat pour un musée français.

Nous sommes au terme de cette revue de la section d'orfèvrerie aux Arts de la Femme, et nous répéterons, comme nous le disions en commençant : les orfèvres ont bien fait d'y venir, car ils ont une fois de plus affirmé leur habileté de métier, les ressources de leur art et le goût de leur production; ils ont aussi montré que ce qu'il y a encore de meilleur dans l'homme, c'est la femme, et que ce qui vaut le mieux pour l'orfèvre, c'est de l'avoir avec lui pour l'inspirer et l'encourager.

Et vous, Mesdames, qui recevez, qui dînez en ville, qui voyagez et visitez des collections et des musées, qui ne redoutez pas la poussière du bric-à-brac, allez voir l'orfèvre, donnez-lui vos idées personnelles, faites même un croquis, puisqu'il est dit maintenant que toutes les femmes savent dessiner; suscitez des formes nouvelles : vous deviendrez ainsi son collaborateur, et vous trouverez plus de charme aux pièces exécutées sous votre inspiration.

André BOUILHET.

CORBEILLE DE TABLE RENAISSANCE avec SURTOUT-GLACES en TROIS PARTIES
Maison FRAY-HARLEUX

La nécrologie du mois de janvier pour les Arts décoratifs : MM. Moreau-Vauthier, Alfred Gauvin, Pouyat, Grenand et Gaspard Poncet.
Un concours pour les verrières de la Cathédrale d'Orléans ; souvenir personnel à ce sujet.
Deux compositions de céramique : faïences de M. Lachenal, et grès de MM. Voisin, Delacroix et Dalpeyrat.
Nouvelles céramiques architecturales de MM. Delahercke et Louis d'Émile Muller.
Un tour de force de l'orfèvre Froment-Meurice. — Les Livres d'étrennes relatifs à l'Art décoratif.

C'est à la Mort, l'inexorable et insatiable Mort, qu'il nous faut consacrer les premières lignes de notre chronique de ce mois de janvier, particulièrement fatal aux Arts décoratifs. L'hiver de 1893 méritera d'être marqué par nous d'un triple cercle noir, car il aura vu disparaître des artistes de qui l'industrie française avait le droit de se montrer glorieuse.

Comme notre grand P.-V. Galland, dont la perte est irréparable, c'est presque subitement que s'est éteint, le 17 janvier, Moreau-Vauthier, le sculpteur qui s'était adonné à la restauration de la statuaire chryséléiphantine, et qui dans la *Gallia*, aujourd'hui au Musée du Luxembourg, dans de gracieux bijoux d'ivoire, dans de beaux coffrets, a montré un délicat talent. Il n'y a pas bien longtemps que la *Revue des Arts décoratifs* consacrait à ce maître une étude spéciale[1], et nous n'avons pas à retracer de nouveau longuement ici cette existence laborieuse. Né en 1831, à Paris, d'un père qui était commerçant en ivoire, Augustin Moreau-Vauthier commença en travaillant cette belle matière à exercer son goût pour la sculpture. Ses premiers ouvrages obtinrent des récompenses aux Expositions de 1855 et de 1867. Le coffret de mariage, notamment, qu'il exécuta en 1857 pour Mme de Rothschild,

1 Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, t. X, p. 379-388.

et dont nous avons reproduit dans l'étude citée plus haut divers fragments, lui valut le plus vif succès. C'est à coup sûr grâce à ses débuts, à cet initial point de départ dans la vie, à cette collaboration avec les orfèvres, qu'il faut attribuer ce penchant naturel que Moreau-Vauthier montra toujours pour les personnifications un peu indécises, pour les recherches aimables des silhouettes et des formes par quoi se distingue avant tout son talent. Qu'il exécute des morceaux de grande sculpture, comme le *Pascal enfant*, l'*Amour captif*, le *Jeune Faune* ou le *Buveur;* qu'il modèle de hautes statues pour les églises Saint-Bernard ou Saint-Joseph, le palais des Tuileries ou l'Hôtel de Ville de Paris, il semble qu'il ait toujours en vue un travail d'orfèvrerie. C'est en même temps son mérite et sa faiblesse. Décorateur, il a le charme, le sentiment et la grâce, de l'ingéniosité, du savoir; mais seulement pour les œuvres de petite dimension et non pour la sculpture qui convient aux puissants ensembles architecturaux. On peut s'en convaincre par ses compositions de la galerie des Fêtes à l'Hôtel de Ville. En revanche, presque toutes celles de ses œuvres dont il s'est plu à fournir des réductions, en mêlant l'ivoire à l'argent, à l'or et aux pierreries, comme la *Fortune*, exécutée pour M. Vanderbilt, de New-York, la *Sorcière,* la *Peinture,* qui appartient à M. Ed. Corroyer, etc., ont gagné à cette transformation.

Moreau-Vauthier, depuis 1885, était professeur de sculpture à l'École des Arts décoratifs. Sur sa tombe, l'éminent directeur de cet établissement, M. Louvrier de Lajolais, a parlé comme il sait le faire, avec sa grande autorité, des qualités de l'artiste défunt. Nous regrettons de n'avoir pu nous procurer son discours, auquel nous aurions voulu emprunter quelques passages. D'un autre côté, M. Roger Marx, inspecteur des Musées, a rendu hommage, au nom du directeur des Beaux-Arts, à la mémoire de l'artiste, dont il a apprécié les mérites dans une langue colorée et savoureuse. Faisant allusion, en terminant, à l'entrée au Luxembourg de la *Gallia*, revêtue par M. Lucien Falize de toutes les splendeurs de l'orfèvrerie, il s'est exprimé ainsi :

> Elle sanctionnera l'action exercée par le maître ivoirier, le retour par lui provoqué à une sculpture qui groupe les moyens plastiques divers, qui combine toutes matières en vue de l'expression artistique. Elle rappellera aussi le décorateur, qui fut grand autant par son œuvre que par son caractère, par son enseignement, et dont on peut dire qu'ayant dévoué sa vie à l'Art, il a bien mérité de la Patrie et de l'Humanité.

***

Nous avons encore d'autres morts à enregistrer. C'est d'abord Alfred Gauvin, le maître damasquineur, décédé le mercredi 28 décembre dernier, à l'âge de cinquante-six ans; puis Émile Pouyat, le doyen des céramistes de France, qui vient de s'éteindre à Limoges dans sa quatre-vingt-septième année; puis encore ce pauvre Grenaud, le sous-directeur de l'École nationale des Arts décoratifs de Limoges; enfin Gaspard Poncet, un artiste lyonnais de la plus rare valeur, qui a composé des verrières et des peintures décoratives où s'est affirmé son remarquable talent.

Il faudrait de nombreuses pages — et je ne dispose ici que d'une très petite place — pour rappeler les travaux de Gauvin et raconter sa vie. A un artiste de cette valeur, qui a tant fait pour l'industrie, la *Revue des Arts décoratifs* doit consacrer une notice complète et détaillée. Elle ne manquera pas à cette obligation. Gauvin — il signait ainsi ses œuvres et non pas *Gauvain*, comme on l'écrit parfois par erreur — était élève de Dournès. Il laisse inachevée une grande pièce de ciselure et de damasquine qui lui avait été commandée, il y a quelques années, par la Direction des Beaux-Arts. C'est le cadre d'un médaillon ovale, formé d'une épaisse plaque d'acier, dans laquelle il avait taillé, en plein métal, au ciselet, un cartouche dans le style de la Renaissance et ne comprenant pas moins de neuf figures. Toute la partie d'ornement est achevée et damasquinée; quelques-unes des figures sont terminées; les autres sont assez poussées pour que l'œuvre puisse être exposée telle que l'artiste l'a laissée, sachant bien que la paralysie générale à laquelle il a succombé l'empêcherait de

l'achever jamais[1]. Espérons que nous verrons bientôt cette pièce au Musée du Luxembourg, à moins que l'État ne la veuille attribuer au Musée des Arts décoratifs, où l'art de Gauvin se trouve fort mal représenté.

Quant à Émile Pouyat, il fut le dernier représentant d'une vieille famille de céramistes qui, dès longtemps et sans interruption, s'était consacrée à l'industrie de la porcelaine. Depuis l'année 1780, les Pouyat exploitaient les carrières de kaolin. Le grand-père d'Émile Pouyat avait été propriétaire de l'usine de la Courtille, fondée rue de la Fontaine-au-Roi en 1773. Le musée céramique de Limoges contient toute une vitrine remplie de la production de cette famille.

Gaspard Poncet, dont j'ai cité plus haut le nom, mériterait, lui aussi, un peu plus qu'une brève mention. Il avait soixante-douze ans. M. Armand Calliat, le grand orfèvre lyonnais, qui fut son ami, et pour qui Poncet exécuta d'innombrables compositions de sujets religieux « véritables tableaux d'un grand style dans un étroit espace », a consacré à ce précieux collaborateur une belle et éloquente notice, parue dans un journal local, l'*Écho de Fourvière* du 26 novembre. Nous voudrions pouvoir la reproduire.

Ses dernières années ont été presque entièrement consacrées aux verrières et mosaïques de la chapelle de Fourvière. On lui doit aussi les superbes vitraux de l'église de Poncey, dépendance de Givry-près-l'Orbize; les cartons des mosaïques de la crypte de Saint-Nizier et du caveau de Saint-Pothin, à Lyon, etc.

***

Une belle occasion pour nos peintres verriers de produire un chef-d'œuvre.

En effet, voici qu'un important concours est ouvert pour l'exécution de dix verrières destinées aux bas côtés de la Cathédrale de Sainte-Croix d'Orléans. Les sujets représentés sur ces vitraux devront retracer « dans le style du xve siècle », dit le programme, les actes principaux et caractéristiques de la vie religieuse et militaire de Jeanne d'Arc. Chaque scène sera placée dans la partie de la fenêtre occupée par les meneaux verticaux. La partie supérieure, divisée en compartiments avec une rose centrale, sera remplie par des emblèmes, des armoiries des principaux compagnons de Jeanne d'Arc, des sujets allégoriques, etc.

Tous les projets des concurrents devront être adressés à Paris, au Palais du Trocadéro, et rendus le 1er octobre 1893. Une somme de 74,000 francs est attribuée au lauréat, qui sera chargé de l'exécution de ce travail.

Ajoutons qu'une exposition publique des projets du concours sera faite au Palais du Trocadéro. Enfin — ce détail a son intérêt — le jury se composera de : 1° MM. Bouguereau, Bonnat, Didron, Paul Dubois et Puvis de Chavannes; 2° de quatre délégués choisis dans le comité des souscripteurs et désignés par Mgr l'évêque d'Orléans; 3° de MM. les membres des travaux diocésains.

Il est curieux de rappeler que ce concours a déjà eu lieu, il y a aujourd'hui treize ans passés. Quelles polémiques passionnées il souleva alors! Le souvenir en est d'autant plus précis chez celui qui écrit ces lignes qu'il prit une vive part au fâcheux incident qui aboutit à un déni de justice. Voici, en effet, ce qui se passa. Parmi les projets qui furent exposés au mois d'août 1879 à l'École des Beaux-Arts, à Paris, il y en avait un que proposaient deux verriers de grande valeur, MM. Lefèvre et Georges Bardon; l'auteur était M. Lechevalier-Chevignard. Ses dix compositions étaient admirables : le mot n'est pas trop fort. Il n'y eut qu'une voix parmi les critiques compétents pour déclarer qu'aucun autre projet ne pouvait soutenir la comparaison. Mais l'évêché d'Orléans, à qui revenait l'initiative du concours, avait désigné un jury dont le choix, peu éclairé ou guidé par des raisons étrangères à l'art, se porta sur l'œuvre d'un autre concurrent, un verrier de Chartres, mort aujourd'hui. Aucune protestation ne put modifier cette décision. Qu'en résulta-t-il ? C'est que la Commission des

1. Ces détails nous sont fournis par l'excellent recueil *Les Arts du métal*, que vient de fonder notre confrère M. Maillet, et auquel nous souhaitons la bienvenue.

monuments historiques usa sans doute de son droit de veto, et empêcha l'exécution des verrières soumises à son approbation préalable. Ce qui est certain, c'est que les choses en restèrent là et que le concours ne fut pas suivi d'effet.

Quant aux dix compositions de M. Lechevallier-Chevignard, qui, encore une fois, sont des merveilles, elles sont restées depuis lors enfouies dans quelque cave de l'évêché d'Orléans, où jamais personne ne les a plus revues. Notre ami Georges Bardon, l'excellentissime verrier, qui a des raisons pour se rappeler cette histoire, ne nous démentira pas. Il est à souhaiter que le public puisse juger de leur valeur lors de l'exposition du concours qu'on vient d'organiser de nouveau, et qui aura lieu au mois d'octobre prochain, au Musée du Trocadéro.

***

Deux expositions d'œuvres de céramique ont eu lieu à la fin du mois de décembre et au commencement de janvier dans les galeries de Georges Petit.

La première est celle de M. Lachenal qui a pris, depuis plusieurs années déjà, l'habitude de convier en cette saison le public des amateurs à examiner ses faïences, pour l'exécution desquelles il déploie à la fois un rare talent de peintre, de sculpteur et de chimiste. Non seulement il varie incessamment les formes des plats, des vases, des porte-bouquets, baguiers, chandeliers, bonbonnières et autres bibelots qu'il crée pour les besoins ou les fantaisies du public, mais il se fait un jeu des tours de force de coloration, mélangeant ses terres, combinant ses émaux selon leur force de pénétration, arrivant aux effets de vigueur, d'éclat ou de douceur les plus riches ou les plus délicats. On ne peut reprocher à M. Lachenal que de prendre un certain plaisir à faire montre de sa virtuosité sous trop de côtés à la fois. En général, je n'aime point ses grands plats à figure, et je trouve qu'il modèle avec plus d'esprit et d'entrain qu'il ne peint. Mais quelle technique est la sienne! Comme il connaît bien la matière qu'il emploie, et qu'il est habile à en tirer, avec une palette en somme pas très étendue, des tons abondants et souples! Il a su trouver des bruns et des gris qu'on ne peut oublier. Cette année, il a montré, outre une série très intéressante de vases pour la décoration desquels il a eu recours à la collaboration d'un artiste distingué, M. Debrie, un vase de faïence d'une dimension colossale, coloré en bleu avec une intensité somptueuse. Quelques grès, très simples, avec des tons de bronze oxydé, étaient également à remarquer.

La seconde exposition avait un attrait plus piquant, car elle présentait du neuf et de l'inédit. Je veux parler de l'exhibition collective faite par trois céramistes de Bourg-la-Reine, MM. Voisin, Delacroix et Dalpeyrat, d'objets en grès : vases, coupes, etc.

C'est une révélation. Rien ne peut donner l'idée de la beauté des colorations obtenues par les trois collaborateurs, qui, combinant les effets de matité à la manière japonaise que M. Carriès a fait admirer au dernier Salon du Champ-de-Mars avec les curieux procédés de flambés que M. Chaplet ne cesse de perfectionner, sont parvenus à concentrer en une même pièce un amalgame de tons plus puissants, plus mâles, plus profonds les uns que les autres. C'est une fête pour les yeux et un étonnement pour l'esprit. Ah! que le grès est donc une matière superbe! Imaginez un alchimiste qui réaliserait cette chose impossible de mélanger dans quelque féerique creuset les plus splendides couleurs de la nature, les bruns, les rouges, les verts des pierres précieuses et des marbres, les irisations des perles et la pâleur des calcédoines, les nuances les plus éclatantes et les plus sombres, les plus âpres et les plus moelleuses. Et tout cela, après avoir pris au feu une homogénéité individuelle, une unité harmonique de nuances absorbant dans une dominante les souples vibrations de la gamme des couleurs les plus rares, semble animer d'une vie miraculeuse et splendide les vases, les figures d'animaux, les crabes, les étoiles de mer que la main capricieuse du potier a modelés avec le grès.

Retenez bien les noms de ces trois céramistes, inconnus hier, et qui se produisent avec tant d'éclat : MM. Voisin, Delacroix et Dalpeyrat. On pourrait dire d'eux ce que Louis Veuillot écrivait en rendant compte du premier livre de poésie de Jean Richepin : « Ils ont le cuivre; ils retentiront. »

Le Musée des Arts décoratifs s'est empressé d'acquérir de ces trois artistes un de leurs magnifiques grès. C'est un vase ovoïde, un peu massif, de forme assez fruste et surbaissée; il est à couverte flambée gris rouge et brun rouge avec parties irisées... Mais que vais-je ici essayer une description! Toute langue humaine est impuissante à traduire une telle musique de couleurs opulentes.

***

Et puisque je viens d'être amené à parler de céramique et du grès, il faut que je fasse tout de suite part à mes lecteurs d'une bonne nouvelle.

On se rappelle de quelle magistrale façon, à l'Exposition universelle de 1889, MM. Delaherche, d'une part, et Muller, d'autre part, avaient prouvé que l'on peut donner au grès une application architecturale absolument originale pour la décoration intérieure ou extérieure des édifices.

M. Delaherche est en train de poursuivre avec succès ses démonstrations. Il a achevé récemment, pour l'hôtel que se fait construire M. de Baudot, l'éminent architecte, une série de panneaux de grès destinés à un plafond. Ce n'est pas là, d'ailleurs, la seule nouveauté que l'on admire dans cette demeure, très modeste, à la vérité, mais où l'art de M. de Baudot apparaîtra sous les formes les plus ingénieuses et les plus nouvelles. Nous en reparlerons bientôt.

Quant à M. Muller, il termine en ce moment un vaste ensemble architectural, une grande serre, pour laquelle il a demandé au grès toutes ses ressoures décoratives. Des motifs nombreux et spécialement exécutés à cet effet en constituent les éléments. C'est ainsi que M. Muller a traduit en cette précieuse matière de grès les grands panneaux rapportés par M. Dieulafoy de ses fouilles de Suze, et qui représentent des archers. Il a également reproduit, mais en une dimension réduite, les lions, dont il a fait des motifs de décor alternés. On devine avec quelle parfaite compréhension de l'art, avec quel raffinement d'interprétation ces œuvres ont été menées à bien.

J'ajouterai que les Américains auront le plaisir de les voir à l'Exposition de Chicago, où M. Muller va avoir une installation considérable. Si c'est là une indiscrétion que je commets, on me pardonnera en faveur de l'intention. En effet, les belles céramiques de la maison Muller n'ont-elles pas été un des plus incontestables triomphes de l'Exposition de 1889, et n'est-il pas permis de penser avec un peu d'orgueil que la France tirera prestige de cette participation à l'Exposition de Chicago?

M. Louis Muller qui, en succédant à son père dans la direction des importantes usines d'Ivry, n'a renoncé à aucune de ses fines qualités d'artiste, sait donner au grès, dans les emplois architecturaux qu'il en fait, une saveur toute personnelle. Ses recherches sont incessantes, et je pourrais citer diverses œuvres qu'une récente visite m'a donné l'occasion d'admirer et qui sont plus que des promesses. Je ne veux pour aujourd'hui que faire une simple allusion à la reproduction d'une figure de Donatello revêtue par l'émail d'une patine exquise... Et je souhaite que la Direction du Musée des Arts décoratifs entreprenne une visite aux ateliers d'Ivry avant que les œuvres dont je parle ne partent pour l'Amérique d'où, sans doute, elles ne reviendront pas.

***

Que disent donc certains pessimistes lorsqu'ils prétendent que les industries d'art de la France n'ont plus, auprès des étrangers, la même faveur qu'autrefois! En vérité, ils se trompent, et c'est encore chez nous, c'est à nos grands fabricants de Paris que s'adressent, dans les circonstances graves, et lorsqu'il s'agit d'un tour de force à exécuter, les amateurs du monde entier.

Voyez, par exemple, ce qui vient d'arriver à notre brillant orfèvre Froment-Meurice, à l'occasion du mariage du prince Ferdinand de Roumanie (prince héritier et neveu du roi actuel de ce pays) avec la princesse Marie d'Édimbourg, petite-fille de la reine d'Angleterre.

Les noces ont été célébrées le 10 janvier. Or, quinze jours à peine avant la cérémonie, les dames de Bucharest, d'une part, et la ville de Bucharest, d'autre part, s'avisent de demander à M. Froment-Meurice d'exécuter deux pièces d'orfèvrerie destinées à être offertes à la princesse comme cadeau de noces. Quinze jours! Ce n'est pas même le temps nécessaire à un artiste pour jeter sur le papier un croquis, une idée, un projet de modèle. Eh bien! ce délai si court a suffi cependant à notre célèbre fabricant pour composer, exécuter et livrer les deux œuvres en question. Il a accompli tranquillement et tout simplement ce prodige de promptitude qu'il serait, à coup sûr, difficile d'égaler. Dessins et composition par M. Giraldon, modelage des figures par le sculpteur Allard, fonte, ciselure et montage, sertissage des pierres précieuses, tout ce travail minutieux et compliqué a été mené avec une adresse et une rapidité merveilleuses.

Nous avons vu les deux pièces d'orfèvrerie en question au moment où on allait les emballer pour les expédier à Bucharest. L'une — c'est le cadeau offert par la municipalité de la capitale de la Roumanie — est un grand plateau de vermeil qui servira à offrir, suivant l'usage local, le pain et le sel aux jeunes époux à leur entrée dans la ville. Il est orné d'épis de blé jetés au milieu d'entrelacs; sur le marli sont des médaillons dont les vifs émaux réchauffent la pâleur des ors de différents tons, et reproduisant les chiffres entrelacés des jeunes époux avec les armes d'Angleterre et de Roumanie. L'autre pièce est le coffret de mariage dans lequel la princesse trouvera la somme de 250,000 francs, produit de la souscription des dames de Bucharest, et qu'elle a manifesté l'intention d'attribuer à la fondation d'un hôpital. Ce coffret, en or, mesure environ 35 centimètres de largeur; son couvercle, d'un dessin fort original, est surmonté d'une couronne royale en diamants. Sur ses quatre faces sont disposés, en forme d'arcs, 32 médaillons en argent et émaux rehaussés de rubis et de diamants qui figurent les 32 districts de Roumanie. Aux quatre angles sont des personnages en ronde-bosse, un page, un sonneur de trompe, une statuette de la *Bienfaisance* modelée par M. Allard, etc.

C'est de l'orfèvrerie d'apparat avec un caractère un peu trop théâtral, pour mon goût; mais c'est un beau travail et qui fait honneur à l'industrie française.

***

Voici que les livres *dits* d'« étrennes » se sont amoncelés sur ma table de travail : il y en a de tout format, de toute couleur, les uns qui s'adressent à l'insoucieuse enfance, les autres, plus graves, qui conviennent à la jeunesse laborieuse et aux grandes personnes.

Car c'est un usage qui s'est acclimaté parmi les éditeurs de faire paraître à la fin de chaque année, et d'un seul coup, l'ensemble des ouvrages les plus divers de leur maison. De telle sorte que sous prétexte de « livres d'étrennes », on voit paraître une floraison abondante et variée d'œuvres de toute catégorie.

Je ne puis parler ici que des ouvrages qui touchent à l'Art, et encore à l'Art décoratif. La saison, cette fois, n'a pas été très favorable à ce genre. J'en veux signaler néanmoins quelques-uns, me réservant de revenir sur certains avec détail.

C'est ainsi que je ne fais que mentionner aujourd'hui le très suggestif volume de notre ami et collaborateur Gustave Geffroy, *La Vie artistique* [1], dont le succès a été confirmé par les éloges unanimes de la presse.

La maison Hachette ne nous a donné pour le jour de l'an ni la suite du beau travail de MM. Perrot et Chipiez sur l'*Histoire de l'Art dans l'antiquité*, ni le troisième volume de l'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, de M. Eugène Müntz. En revanche, elle a publié le troisième volume de Mme Dieulafoy sur les fouilles de Suze (l'*Acropole de Suze*, 1 vol. in-4°, avec planches en couleurs et nombreuses gravures). Plus de la moitié du livre touche à la description des industries décoratives de l'Égypte, de la Chaldée et de l'Assyrie. Mme Dieu-

1. Un vol. in-18, chez Dentu, avec préface de M. Ed. de Goncourt.

lafoy entre dans les détails les plus précis sur les procédés des céramistes et les ornements en usage chez les peuples qu'elle étudie. Il y a là une mine de documents précieux à consulter.

Chez Firmin Didot, également, un seul volume, *Le XIXe Siècle*, par M. John Grant Carteret, qui fait suite à la série commencée par Paul Lacroix sur la vie, les mœurs, les usages, les industries et les arts des siècles passés. M. John Grant Carteret, en entreprenant sur le plan de son devancier une histoire du siècle actuel, avait une tâche particulièrement difficile à remplir. Comment ne pas se perdre dans un sujet si abondant et si touffu! Il s'en est tiré à son honneur. Ses chapitres sur les modes, sur le costume, sur le goût intime dans la décoration de la demeure, sont d'une érudition aimable et ingénieuse. Les illustrations sont d'un goût piquant et fort nombreuses.

La librairie Quantin, toujours féconde en ouvrages concernant l'Art décoratif, en a donné, à l'occasion des étrennes, trois ou quatre qui sont du plus vif intérêt. C'est d'abord, dans la belle *Bibliothèque de l'enseignement de l'Art*, le volume de M. Lechevalier-Chevignard sur l'histoire du *Style français*, qui est certainement un des plus parfaits de la collection, laquelle comprend déjà une trentaine de volumes. Écrivain élégant, critique au jugement éclairé et sûr, l'auteur a exposé magistralement les principales transformations du sentiment artiste dans notre pays. On peut affirmer que c'est là un livre-type, et qu'il n'en existe point d'analogue sur ce sujet donnant sous une forme condensée la physionomie la plus nette de la marche de l'Art dans notre pays, avec l'indication subtilement déduite des circonstances qui l'ont entravée ou servie. Le *Paris ignoré*, de M. Paul Strauss, conseiller municipal, n'est pas, à proprement parler, un livre d'art, malgré son aspect imposant et somptueux, mais il contient certains chapitres que je dois signaler aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*. Ce sont ceux qui ont rapport aux écoles professionnelles de la Ville de Paris. Ils y trouveront de très utiles indications. Quant au gracieux volume de M. Octave Uzanne, les *Ornements de la femme*, ce n'est que la réédition des jolies plaquettes publiées il y a quelques années par l'érudit et brillant écrivain sur l'*Éventail*, l'*Ombrelle*, le *Gant*, le *Manchon*. Ces plaquettes, faites pour les bibliophiles, sont devenues assez rares; nous devons donc être reconnaissants à M. Uzanne d'avoir songé à les réunir en un seul volume d'une lecture facile.

Je termine cette rapide revue des ouvrages sur l'Art décoratif en mentionnant le superbe livre de notre confrère et ami Marius Vachon sur la *Femme dans l'Art* (Rouam, éditeur). D'un bout à l'autre, il est consacré à la glorification de la Femme pour le rôle brillant et fécond qu'elle a joué dans l'Art, comme inspiratrice des grands génies, comme modèle des chefs-d'œuvre, comme protectrice des maîtres et aussi comme artiste. Ce n'est pas là seulement un volume luxueux, c'est avant tout une œuvre littéraire de haut mérite. On en aura une idée par l'analyse plus développée qui en sera prochainement faite ici.

JUDEX.

COURRIER DE L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

Les travaux d'apprentis au Muséum des Arts décoratifs de Munich. — 95 apprentis ont pris part à la dernière exposition au Muséum de Munich. Ce nombre se décompose comme il suit : Société des Arts décoratifs de Munich, 14 apprentis; Corporations industrielles, 67; Sociétés diverses, 14. Le jury de l'exposition a décerné 42 prix d'une valeur de 10 marks chacun. 31 apprentis qui avaient accompli leurs chefs-d'œuvre ont reçu leur brevet d'apprentissage.

L'exposition des travaux des apprentis à Leipzick a été particulièrement brillante cette

année; 496 exposants y ont pris part, appartenant à 22 corps de métiers différents. L'année dernière il n'y avait eu que 406 exposants. Ce nombre de 496 se décomposait en 254 ouvriers et 242 apprentis.

Les concours des Sociétés d'Art décoratif de Berlin. — Trois concours viennent d'être ouverts entre les membres de l'Union centrale des Sociétés d'Art décoratif de Berlin. L'objet de ces concours est le suivant : 1° projet de titre pour un aide-mémoire d'agriculture (3 prix de 150, 100 et 75 marks); 2° projet de cassette en bois sculpté (3 prix de 80, 60 et 40 marks); 3° assiettes peintes en majolique ou en porcelaine (3 prix de 80, 60 et 40 marks). Les travaux des concurrents ont été livrés le 1er novembre, le 1er décembre et le 1er janvier derniers.

Exposition d'étoffes et de papiers peints. — Une exposition de dessins industriels pour les étoffes, les tapisseries et les papiers peints s'ouvrira à Dresde vers le milieu de juin de la présente année et durera jusque vers le milieu du mois d'août. Les artistes allemands seuls pourront y prendre part.

L'École industrielle de Munich a commencé au mois d'octobre dernier son semestre d'hiver avec 224 élèves, dont 151 hommes et 78 femmes. Sur ce total il y a 72 nouveaux, dont 54 hommes et 18 femmes.

Beaucoup de demandes d'admission ont dû être rejetées faute de place. A la fin de 1893 l'École achèvera la 25e année de son existence.

L'Union centrale des Sociétés et Corporations industrielles bavaroises comprend actuellement 54 Sociétés ou corporations. Le nombre total des membres s'élève à 9,398, ce qui donne 174 membres en moyenne par Société; mais, en réalité, les Sociétés se classent de la manière suivante :

19	Sociétés ont de	23 à 100	membres.
21	—	100 — 200	—
4	—	200 — 300	—
4	—	300 — 400	—
3	—	400 — 500	—
1	—	500 — 600	—
1	—	600 — 700	—
1	—	700 — 800	—

Les plus anciennes sont celles de Nuremberg (1702), de Wurzbourg (1806), Ausbach (1817) et Cobourg (1824).

Certaines Sociétés font partie à la fois de plusieurs instituts industriels ou scientifiques. Ainsi, l'Union bavaroise des Arts décoratifs, à Munich, comprend 16 Sociétés locales; l'Union polytechnique de Munich en comprend 4; le Muséum germanique de Nuremberg, 4; l'Union commerciale allemande, 3; l'Union de Berlin pour l'instruction du peuple, 6; l'Union centrale polytechnique de Wurzbourg, 4; l'Union commerciale bavaroise, 4.

21 Sociétés possèdent une caisse d'épargne et une caisse de prêts, 11 ont des salles de vente ouvertes en permanence. Presque partout il existe des bibliothèques avec salles de travail; dans un grand nombre de villes, des conférences ont été faites aux ouvriers. Presque partout, également, on a institué des examens de capacité pour les apprentis.

L'avoir total de l'Union centrale s'élève à 964,286 marks, et encore dans ce chiffre n'est pas compté l'avoir des Sociétés de Amberg, Augsbourg, Bayreuth et Straubing. — *(Bayerische Geerwte Zeitung.)*

Les conférences des Sociétés bavaroises d'Art décoratif. — L'ordre des cours et conférences projetés pour le semestre d'hiver dans les divers centres industriels de Bavière a été réglé de la manière suivante. Les professeurs du Muséum de Munich feront dans cette ville quatre conférences sur les sujets suivants : 1° qu'est-ce que l'Art?; 2° fabrication des jouets en plomb, avec démonstration, etc.

Des cours pratiques de dessin seront faits aux ouvriers serruriers, mécaniciens, menuisiers et tailleurs de pierre. Un des professeurs du Muséum conduira les élèves des classes supérieures visiter l'exposition des modèles et leur donnera toutes les explications nécessaires. Il y aura enfin six séances de chimie appliquée à l'industrie.

Du 3 octobre au 10 décembre, l'ingénieur Erhard, de Munich, a fait des conférences sur la fabrication des jouets en plomb à Ausbach, Forchheim, Ratisbonne, Rothenbourg, Straubing, Wurzbourg. Le docteur Rée a traité de l'Histoire de l'Art à Aschaffenbourg, Cobourg, Karlstadt, Kissingen, Kitzingen,

Possau, Schwenipert, Weiden, Wimsiedel. Le docteur Stockbauer a parlé de l'imprimerie moderne à Altdorf, Amberg, Eslangen, Hersbruck, Landshert, Ratisbonne, Rozenheim, Vohenstrauss. Enfin le docteur Strickmeier doit faire des conférences à Lindau, Augsbourg, Cobourg, Dinkelsbühl, Kauftenren, Kempten, Nordlingen, Ratisbonne, Turkheim sur le travail chimique du bois.

Musée de Munich. — L'exposition permanente du Muséum de Munich vient de s'enrichir d'une collection fort belle, formée de broderies provenant des ateliers de Mlle Jorres, de Munich. Une salle spéciale lui a été affectée et les visiteurs ont toute facilité pour étudier de près ces broderies vraiment remarquables.

ANGLETERRE

La Société industrielle de Birmingham a organisé pour cet hiver une série de conférences pour les ouvriers de tous les corps de métiers, par différentes notabilités industrielles et artistiques. Du 11 octobre au 12 décembre, il y a eu six conférences, sur les sujets suivants : 1° séance d'introduction; 2° Birmingham considéré comme centre artistique; 3° les ouvriers au moyen âge; 4° développement et décadence du travail manuel des métaux; développement du travail mécanique; 5° ameublement et travail du bois; 6° bijouterie.

L'étude de l'orfèvrerie a l'Institut polytechnique. — La classe d'orfèvrerie à l'Institut polytechnique de Regent Street, à Londres, prend chaque jour une nouvelle extension, et son directeur s'efforce de donner à son enseignement des allures à la fois pratiques et élevées. C'est ainsi, par exemple, que, grâce à la bienveillance de M. Murray, conservateur du Musée d'orfèvrerie au British Museum, les élèves sont autorisés à venir en groupe, à certaines époques, visiter les collections du Musée, où ils reçoivent, de la bouche même de M. Murray, toutes les explications techniques nécessaires. On comprend facilement tout le parti qu'ils peuvent retirer de ces visites.

Exposition d'objets d'arts indiens a Londres. — Une Exposition d'objets d'arts indiens en métal s'est ouverte au *South Kensington imperial Institute*, et est restée visible plusieurs mois. La reine, les princes et les princesses du sang, ainsi que certains membres de l'aristocratie, avaient envoyé les pièces les plus remarquables de leurs collections. On y voyait figurer entre autres les présents reçus par Sa Majesté à l'occasion de son jubilé. Cette magnifique Exposition a attiré un très grand nombre de visiteurs.

AUTRICHE

La Société industrielle de la haute Autriche a décidé, dans une de ses dernières réunions, de fêter en 1893 le 50e anniversaire de sa fondation et d'organiser une Exposition nationale à cette occasion.

Le travail des métaux en Bosnie. — En Bosnie, le travail des métaux se divise en trois branches principales : la dorure et l'argenture sur acier, les incrustations d'or et d'argent et, enfin, la gravure et la ciselure sur métaux. Depuis longtemps déjà ce genre d'industrie est en honneur dans le pays, aussi le gouvernement autrichien, depuis l'occupation, a cherché, par tous les moyens possibles, à favoriser le goût national. Des ateliers ont été ouverts par ses soins à Serajero, Livno et Foca; ils sont sous la haute direction de l'administration impériale et sont destinés, non seulement à produire des objets de fabrication courante pour le commerce, mais encore à fournir des ouvriers habiles capables d'exécuter des œuvres d'art dignes d'attirer l'attention des connaisseurs.

En Bosnie et en Herzégovine, l'art décoratif est resté plutôt oriental qu'européen et, par la beauté des formes, la pureté des lignes et la douceur du coloris, l'ornementation se rapproche beaucoup de celle de l'Asie. Cet état de choses s'explique très bien, si l'on se rappelle que ces deux contrées sont restées fort longtemps sous la domination des empereurs de Constantinople, puis sous celle des Turcs. Elles n'ont subi que fort peu l'influence de la Renaissance italienne à l'époque où elles étaient soumises aux deux républiques de Venise et de Raguse. Aussi ne faut-il pas s'étonner que l'administration autrichienne se soit donné la tâche de faire revivre les anciennes formes de l'art bos-

niaque dans toute leur pureté; elle a compris que c'était le seul moyen de conserver une véritable originalité à l'industrie nationale.

ÉTATS-UNIS

Les meubles américains. — La troisième Exposition semestrielle des fabricants de meubles américains, ouverte le 11 juillet dernier, dans les salles du Palais de l'Industrie de New-York, a obtenu le succès des précédentes Expositions, qui a été si complet et d'ailleurs si naturel.

La première eut lieu en juillet 1891; soixante-sept exposants y prirent part, le nombre des ventes s'éleva à mille quatre cent vingt-neuf. Ce résultat parut satisfaisant, et l'on décida de rendre ces Expositions périodiques, ce qui entraîne l'organisation d'une Association de fabricants de meubles américains pour régler les conditions dans lesquelles on opérerait à l'avenir. Les Expositions seront dorénavant semestrielles et s'ouvriront en janvier et en juillet; comme les salles de l'Institut américain, où avait eu lieu la première, étaient un peu exiguës, on choisit pour les suivantes les salles du Palais de l'Industrie de New-York. C'est là que s'est ouverte la seconde Exposition, au mois de janvier 1892; cent soixante-douze fabricants y ont pris part, le nombre des ventes s'est élevé à mille trois cent trente-neuf. Tout cela explique pourquoi à cette troisième Exposition l'industrie de l'ameublement a été encore récompensée des efforts qu'elle fait pour se faire apprécier du public.

Le papier peint en Amérique. — On lit dans *The Decorator and furnisher :* « Les fabricants américains de papiers peints sont en train actuellement d'élaborer les statuts d'un Syndicat qui aurait pour but d'empêcher les compétitions qui ont été si préjudiciables à leur industrie pendant ces six dernières années. Il s'agirait de réunir en corporation toutes les usines de papiers peints, ou du moins toutes celles dont il serait possible de contrôler les affaires. On espère ainsi mettre fin à cette lutte de tarifs absolument sans issue à laquelle le monde industriel assiste depuis quelques années.

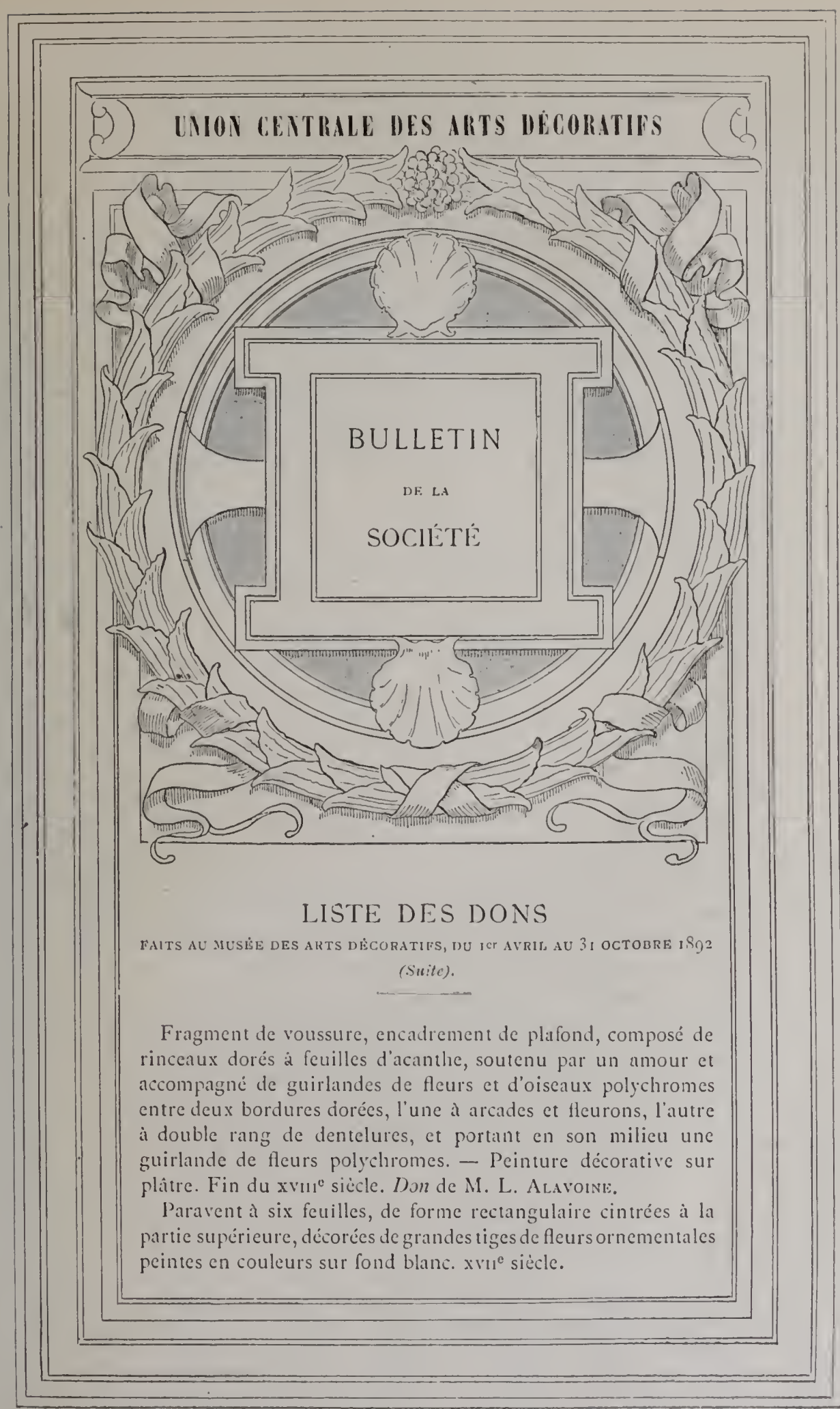
» Il est certain que ce Syndicat arriverait à produire à meilleur marché. Il est probable toutefois que sa création ferait légèrement hausser les prix du papier peint, mais le public n'y perdrait rien, car les produits qu'on lui livrerait seraient de meilleure qualité. Il est certain qu'actuellement tous les papiers peints un peu artistiques viennent de l'étranger. Nos fabriques, en général, ne sont pas capables de lutter avec celles de l'Europe; il est temps que cette situation change. »

SUISSE

Exposition des travaux des élèves des Écoles industrielles. — L'Exposition des travaux des élèves des Écoles industrielles, des Ateliers d'instruction professionnelle et autres établissements subventionnés par le Conseil fédéral a eu lieu au mois de septembre dernier, à Bâle, qui avait mis comme précédemment à la disposition du gouvernement les salles de son Musée.

Le Musée national suisse. — Les études préparatoires pour la construction du Musée national et de l'École des Arts décoratifs étant achevées, la construction du monument a commencé cet automne. En ce qui concerne l'administration du Muséum, le Conseil fédéral a pris les déterminations suivantes : Le Muséum sera placé sous la direction d'une Commission de sept membres nommés par le Conseil et assistée d'un secrétaire. La Commission tient au moins une séance par semaine; elle établit son budget, les programmes des cours, les rapports sur les travaux exécutés à l'École des Arts décoratifs, et soumet ces divers documents à l'approbation du Conseil. Elle fait directement les achats inférieurs à quatre mille francs, et propose au Conseil les candidats aux fonctions de directeur et de gardien du Musée. Elle est nommée pour trois ans.

Le directeur du Musée dirige l'administration intérieure; il dispose d'un crédit annuel de deux mille francs pour l'achat direct des objets d'une valeur de trois cents francs au maximum. Il établit le catalogue, le rapport annuel et l'inventaire. Ses appointements sont fixés par le Conseil fédéral.



LISTE DES DONS

FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, DU 1er AVRIL AU 31 OCTOBRE 1892

(Suite).

Fragment de voussure, encadrement de plafond, composé de rinceaux dorés à feuilles d'acanthe, soutenu par un amour et accompagné de guirlandes de fleurs et d'oiseaux polychromes entre deux bordures dorées, l'une à arcades et fleurons, l'autre à double rang de dentelures, et portant en son milieu une guirlande de fleurs polychromes. — Peinture décorative sur plâtre. Fin du XVIIIe siècle. *Don* de M. L. ALAVOINE.

Paravent à six feuilles, de forme rectangulaire cintrées à la partie supérieure, décorées de grandes tiges de fleurs ornementales peintes en couleurs sur fond blanc. XVIIe siècle.

Serrure gothique à clochetons et bordure fleurdelisée. Provient d'un coffre. Fer forgé. xve siècle.

Quatre panneaux à décor de serviette plissée provenant d'une boiserie. Bois sculpté. xvie siècle. *Don* de M. G. Goumain.

Vase ovoïde, à corps légèrement déprimé sur chaque face et ouverture évasée, en terre rouge, à couverte rougeâtre marbré de gris.

Bouteille à corps cylindro-ovoïde, portant sur l'épaulement une série de canelures ovales, et col cylindrique renflé à la base, en terre rouge, à couverte céladon vert d'eau, flambée de rouge. Faïence moderne de Delft, (Hollande). *Dons* de M. S. Bing.

Projet pour une salle à manger: Quatre dessins originaux réunis dans un cadre et accompagnés d'un plan réduit par la photographie. (Ce projet exposé au Salon d'Architecture en 1886 y a été récompensé.) Composition et dessin de M. Eugène Maincent.

Nymphe de Jean Goujon, broderie au point mécanique sur tissu d'or faux, exécutée par Mme Weber; la composition est de M. E. Maincent.

Cette broderie est appliquée sur un panneau recouvert en peluche grenat. Sur le soubassement du sujet, à gauche, la signature: E. Maincent, 1878.

Panneau décoratif en hauteur, en drap bleu, décoré d'applications de satin jaune et encadré d'une bordure de satin jaune, avec petites franges rouges et jaunes, à composition de style renaissance, comprend un satyre accroupi, portant une corbeille de fruits sur sa tête et accompagné de cornes d'abondance, de mascarons, oiseaux chimériques, guirlandes, entrelacs, etc. Il est signé E. Maincent, 1878. — L'exécution est de Mlle Rousillon. *Dons* de M. Eugène Maincent.

Soucoupe ovoïde, couverte de jaune citron, décorée par impression en brun rouge d'un sujet familier: *La leçon de lecture*, d'après un dessin d'Angélica Kauffmann. Faïence fine de Staffordshire, (Angleterre). — Commencement du xixe siècle. — *Don* de M. Fitzhenry.

Vase de pharmacie en forme de gargouleite ovoïde, piédouche, col cylindrique, goulot tubulaire et anse rattachée à la panse par un mascaron en relief, décor bleu; sur la panse, un cartouche orné de volutes imbriquées et supportant deux figures d'enfants ailés; au centre, une banderole portant l'inscription tracée en noir S. Corral. Au-dessous, une tête de Chérubin; autour de l'ouverture bordure de lambrequins et fleurons; sur le piédouche, bordure de feuilles d'acanthe. Faïence de Clermond-Ferrand (?). xviiie siècle.

Bronze d'applique pour meuble, représentant un masque de femme couronnée de branchages de lierre et les cheveux noués sous le menton. Travail français. Louis XIV.

Marteau de porte, annulaire formé de deux rinceaux reliés à la base par un masque grotesque; l'attache est formée par un masque analogue. Bronze. Travail italien. Fin du xve siècle.

Bol hémisphérique à huit lobes et bord festonné; couverte extérieure gris bleuté; à l'intérieur, décor de fleurs et d'oiseaux en bleu sur fond blanc. Faïence de Perse.

Coupe côtelée, à bord lobé et piédouche, décor polychrome rayonnant de fleurs ornementales et ornements. Faïence de Kutahia (Asie-Mineure).

Coupe hémisphérique, à bord dentelé, affectant la forme d'une fleur de nélumbo, décorée en bleu sous couverte; au pourtour extérieur, dans des divisions répondant à chaque pétale, des branchages fleuris alternant avec des caractères; au fond, deux caractères dans un médaillon à double bordure de fleurons et lambrequins, entourée de deux rangs de divisions concaves encadrées de filets. Porcelaine de Chine.

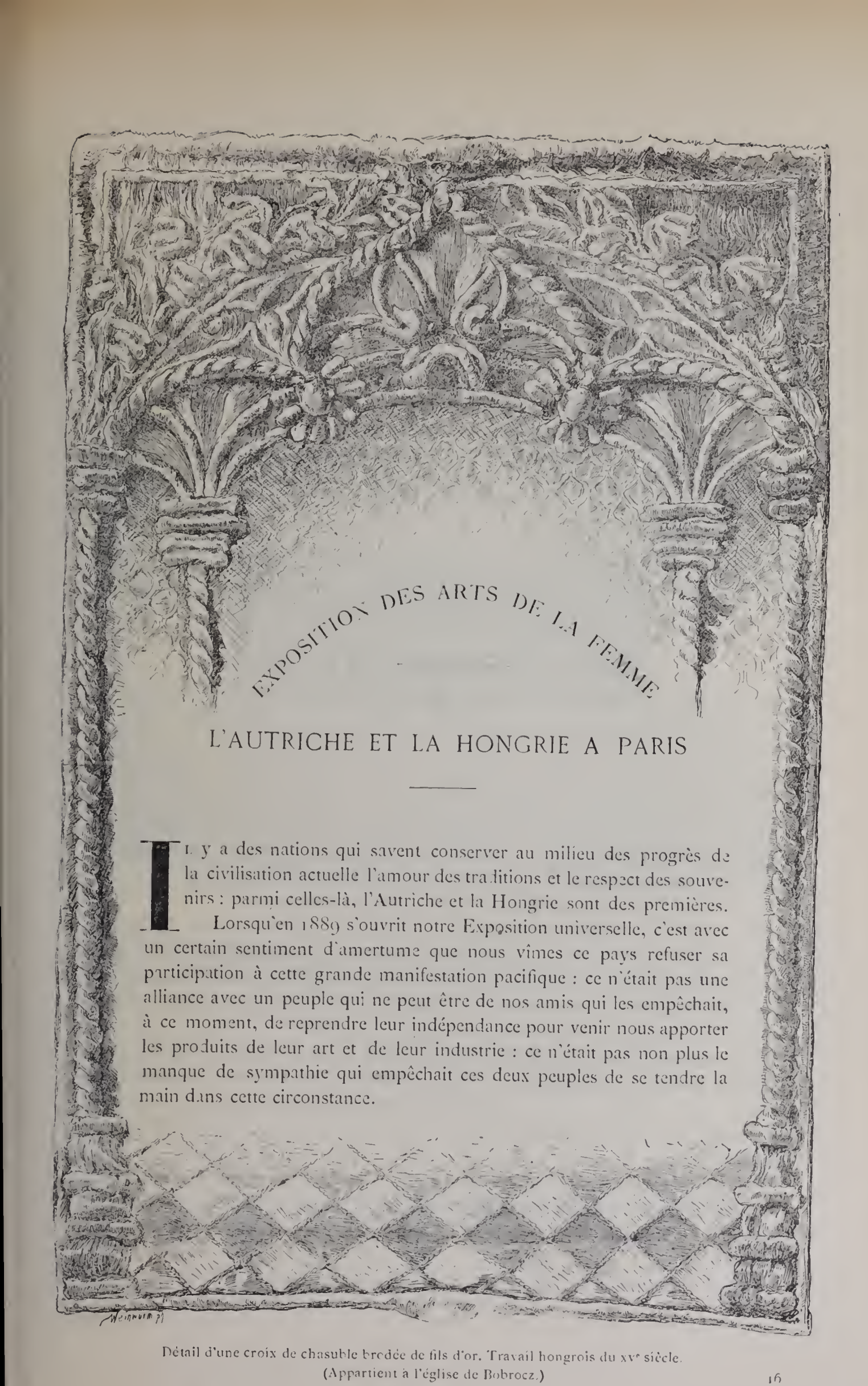
Quarante-quatre carreaux de revêtement de différents décors, réunis dans vingt cadres. Faïence de Rhodes.

Panneau en largeur pour dessus de porte, décor de volutes à feuillages d'acanthe se réunissant en arcade au-dessus d'un fleuron dressé sur un cul-de-lampe, donnant naissance à des rinceaux terminés en volute et supportant à chaque extrémité un pot à feu. Bois sculpté. Louis XIV.

Pente en satin rouge, brodée, par application en drap d'or et d'argent, de grandes fleurs ornementales dessinées par un cordonnet d'or. (Bordée d'un effilé d'or). Travail espagnol. xvie siècle. — *Dons* de M. Jules Macier.

Le Directeur-Gérant:
Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11



EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

L'AUTRICHE ET LA HONGRIE A PARIS

Il y a des nations qui savent conserver au milieu des progrès de la civilisation actuelle l'amour des traditions et le respect des souvenirs : parmi celles-là, l'Autriche et la Hongrie sont des premières.

Lorsqu'en 1889 s'ouvrit notre Exposition universelle, c'est avec un certain sentiment d'amertume que nous vîmes ce pays refuser sa participation à cette grande manifestation pacifique : ce n'était pas une alliance avec un peuple qui ne peut être de nos amis qui les empêchait, à ce moment, de reprendre leur indépendance pour venir nous apporter les produits de leur art et de leur industrie : ce n'était pas non plus le manque de sympathie qui empêchait ces deux peuples de se tendre la main dans cette circonstance.

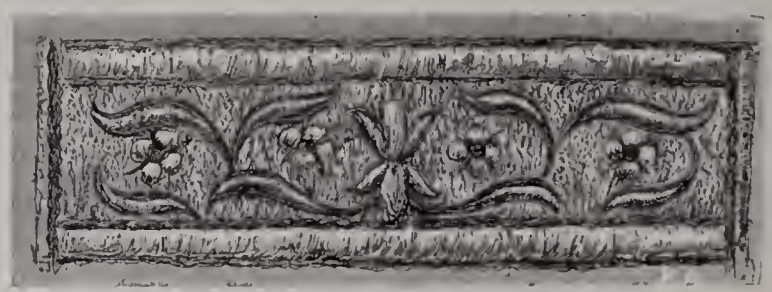
Détail d'une croix de chasuble brodée de fils d'or. Travail hongrois du xve siècle.
(Appartient à l'église de Bobrocz.)

Un anniversaire, un souvenir, était la seule barrière infranchissable qui s'élevait entre eux.

Un jour, on parlait devant l'impératrice Marie-Thérèse de la misère de quelques familles pendant un rigoureux hiver où les travaux étaient arrêtés; l'archiduchesse Marie-Antoinette écoutait, les larmes aux yeux; tout à coup, elle sortit, courut dans sa chambre et rapporta une petite cassette qu'elle remit à sa mère, toute émue : « Voici cinquante-cinq ducats, c'est tout ce que je possède; permettez qu'on les distribue parmi ces infortunés. »

C'est cette princesse bonne, charitable, aimable et belle, née le jour des Morts, comme si la fatalité devait la marquer au front le jour de sa naissance, que le peuple et la cour avaient vu partir pour la cour de France à la fin du siècle dernier.

« Mon Antoinette sera-t-elle heureuse? » disait tristement Marie-Thérèse, en regardant sa fille s'éloigner.



Bordure brodée en or. Travail hongrois du xve siècle.

Les événements devaient bientôt répondre à l'impératrice et justifier les pressentiments maternels. On sait ce qui arriva.

L'année de notre Exposition était la date commémorative de la Révolution qui fit tomber sur l'échafaud cette tête innocente! On ne pouvait l'oublier; l'abstention fut décidée afin de ne pas paraître à une solennité rappelant un deuil si cruel.

Il n'y avait là rien qui pût froisser notre sentiment national.

En 1892, c'est-à-dire trois ans après, au Palais de l'Industrie s'ouvrait l'Exposition des Arts de la Femme, organisée par l'Union centrale des Arts décoratifs, et nous trouvions dans le salon d'honneur, aux Champs-Élysées, Vienne, Buda-Pesth, Lemberg, Prague, etc., représentés par leurs plus belles collections d'objets anciens destinés à des femmes ou produits par elles.

Cette manifestation sympathique, à la première occasion offerte, prouve bien les véritables sentiments qui animent ce peuple à notre égard; elle a son importance et méritait d'être notée : il était bon aussi de montrer que les Français, que l'on taxe trop souvent de légèreté, n'ont pas celle du cœur, qu'ils savent comprendre et être reconnaissants.

Le *Musée autrichien d'Art et d'Industrie,* dont le directeur est le chevalier de Falke, écrivain aussi éminent que fécond, renferme, à Vienne, des merveilles en bijoux, vases sacrés du moyen âge; il nous a envoyé des objets spécialement destinés aux femmes :

Voiles et mouchoirs de tête garnis de dentelles d'or, originaires de la Bukowine;

dix voiles de toile fine brodés de soie et d'or, de la Bosnie; deux bonnets de femmes brodés au piqué de Bohême. Du pays d'Eger, un bonnet d'or et douze garnitures de manches, en soie. De Moravie, sept collerettes brodées de soie, quatre voiles de fiancées et des entre-deux de voiles brodés à jour. Un costume de paysanne ruthène, monté sur mannequin, qui se compose d'une chemise brodée aux épaules, d'un tablier, d'un corsage fourré avec appliques de cuir, d'un quadruple collier de galets, de bas de laine et de sandales en cuir.

Puis différents objets provenant des collections de M. J. Janowiez, du Dr J. de Zotta, de M. Joseph Salzer, etc...

Bordure brodée en soie et en or. Travail hongrois.

Bordure brodée en or et en perles de verre. Travail hongrois du XVIe siècle.

Le *Musée commercial de Vienne,* dont le directeur, le conseiller de Scala, qui a eu l'heureuse idée de faire une publication splendide sur les tapis orientaux, avait toute une vitrine remplie de costumes de femmes, de cols, de souliers brodés, de colliers en argent et d'ornements de filigrane d'argent.

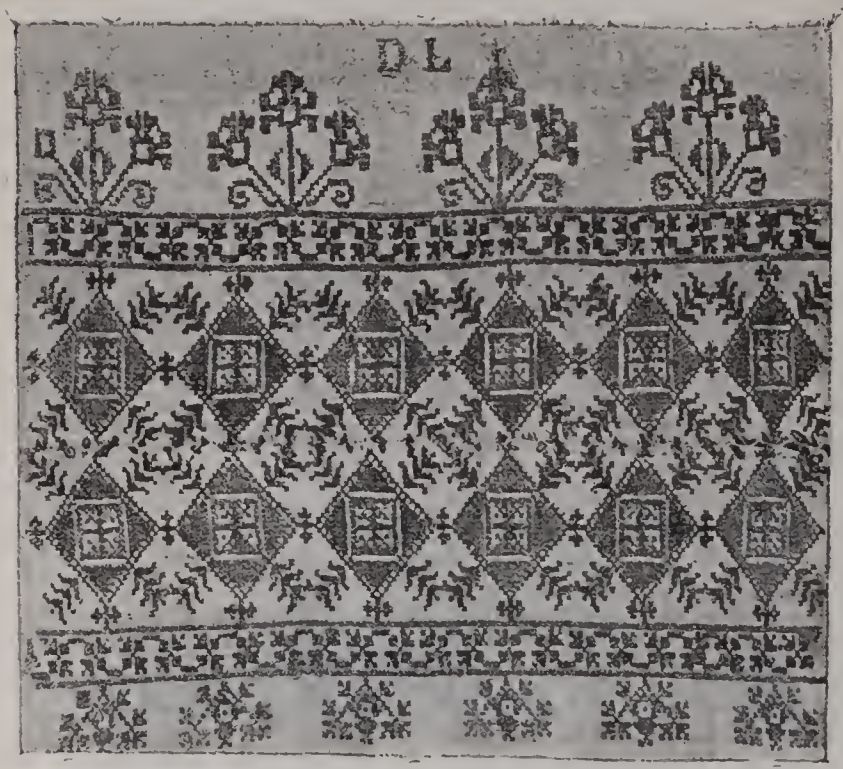
La collection très curieuse du Dr Figdor se compose d'objets du XIVe au XVIIIe siècle.

Différents objets de toilette, plusieurs panneaux brodés. L'un d'eux, au petit point, représente la visite d'une noble dame à ses amies.

Un manteau de cour en damas rouge, orné de bandes en toile brodée d'argent, dont la bordure et le collet sont brodés de rinceaux de fil d'or, doit être d'origine française, de la fin du XVIe siècle. Une tapisserie du XVe siècle, qui a été exécutée en Allemagne, représente une jeune fille sur son âne, portant des paniers pleins de volailles. On y lit, en allemand, l'inscription suivante, qui montre que le sentiment de la pudeur n'était pas très développé chez les Gretchen de l'époque : « Je possède assez de bien, mais ma conduite n'est pas irréprochable. »

Le Musée industriel de Lemberg a exposé deux fracs d'honneur du XVIIIe siècle. Comme modèle de broderie polonaise : un bonnet de femme noble et un de bourgeoise ruthène du siècle dernier, des broderies d'église. Des modèles de tapisseries, des chemises de femmes, etc...

Le pavillon de la *Société pour la propagation des broderies populaires de Prague* tenait le centre du salon d'honneur.



Devant d'oreiller brodé en soie de diverses couleurs. Travail hongrois.

Un Comité composé de dames tchèques et d'artistes s'est constitué à Prague, vers 1886, afin de faire connaître et répandre les broderies populaires des paysannes tchéco-slaves. Ses vitrines étaient ainsi formées avec des modèles anciens, à côté des produits modernes qui sortent des écoles municipales de jeunes filles. Des mannequins habillés de costumes de paysannes formaient les coins de ce pavillon. Nous ne savons si c'est à l'initiative de ce Comité plein d'activité et d'intelligence qu'est dû ce résultat, mais ces broderies sont très en vogue aujourd'hui.

La *Société hongroise des Arts décoratifs* s'est empressée de répondre à l'invitation de l'Union centrale, et pour que sa participation fût plus brillante, elle a formé un Comité composé de personnages choisis dans les familles qui occupent les plus hautes situations dans le pays. Le directeur du Musée des Arts décoratifs de Buda-Pesth a centralisé tous les envois et s'est dessaisi de ses plus belles collections; aussi, au Palais de l'Industrie, il a fallu cent mètres au moins de vitrines pour contenir tous les curieux objets de l'Art hongrois à toutes les époques. Nous tenons à parler de cette exposition, non seulement au point de vue des objets qu'elle contenait, mais surtout pour rendre hommage aux membres du Comité qui se sont dévoués pour donner tout l'éclat possible à une Exposition française. Par les noms que nous citerons, on connaîtra les personnes qui sont à la tête du mouvement artistique en Hongrie, dont beaucoup font partie de la plus haute aristocratie.

Vases brodés en soie et en or; travail hongrois du XVIIe siècle. Détails d'un drap de lit.

BRODERIE

CHASUBLE EN VELOURS AVEC CROIX BRODÉE AU POINT DE SATIN SOIE ET OR

TRAVAIL HONGROIS (XVe SIÈCLE)

(Appartient à la cathédrale de Kassa.)

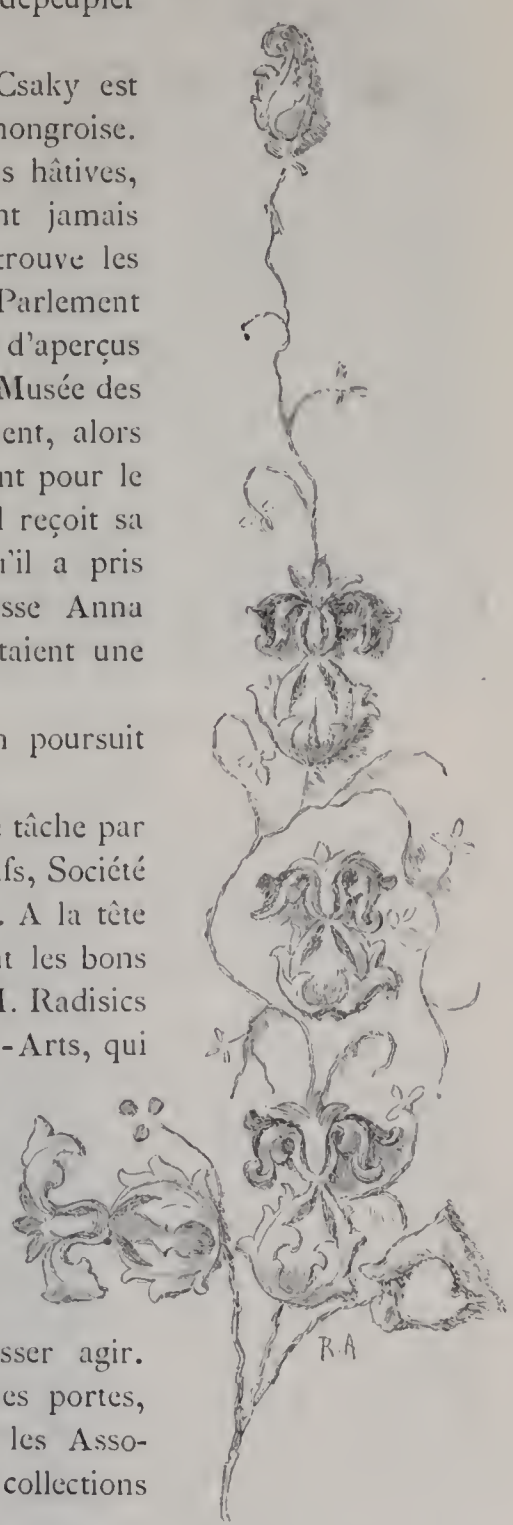
C'est le comte Albin Csaky, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui a pris cette exposition sous sa haute protection, en donnant, avec une bonne grâce parfaite, toutes les autorisations nécessaires pour dépeupler ainsi en notre faveur les musées nationaux.

Grand seigneur des pieds à la tête, le comte Csaky est un des hommes les plus distingués de la société hongroise. Très poli, très réservé, il est l'ennemi des décisions hâtives, procède toujours avec réflexion, mais ne revient jamais lorsqu'il a pris une décision. En politique, on retrouve les qualités dominantes de son caractère. Il a eu au Parlement de grands succès avec ses discours élégants et pleins d'aperçus spirituels, et c'est grâce à sa persévérance que le Musée des Arts décoratifs de Buda-Pesth s'élève en ce moment, alors que Paris n'a pas encore pu trouver un emplacement pour le sien. Il possède à Mindszent un joli château, où il reçoit sa nombreuse famille et passe ses vacances. Lorsqu'il a pris la direction du ministère, sa femme, née comtesse Anna Balza, a ouvert ses salons de Pesth; ces soirées étaient une innovation.

C'est un protecteur bienveillant des arts; il en poursuit la vulgarisation pour la prospérité de son pays.

Il est aidé dans l'accomplissement de cette noble tâche par des Sociétés nombreuses: Société des Arts décoratifs, Société des Amis de l'Art, Musée des Arts décoratifs, etc. A la tête de ce Musée se trouve un de ces hommes qui sont les bons génies des pays assez heureux pour les posséder : M. Radisics de Kutas, attaché autrefois au ministère des Beaux-Arts, qui fait aussi partie de la Société des Amis des Arts; c'est là qu'il se fit connaître.

Lorsque M. Radisics entra, sans position très distincte, en simple délégué du ministre, au Musée des Arts décoratifs, il n'y avait que peu d'objets, sans suite et à peine classés. M. Tréfort, son bienveillant chef, comprit aussitôt qu'il fallait le laisser agir. M. Radisics parcourut l'Europe, frappa à toutes les portes, écrivit dans les journaux, s'aboucha avec toutes les Associations artistiques du pays et de l'étranger, et les collections s'augmentèrent avec rapidité. Dès qu'il fut assez riche pour constituer des ensembles complets de tissus, de faïences, on le vit à toutes les Expositions, payant de sa personne et procédant par voie d'échange à l'enrichissement de son Musée. A toutes nos Expositions en France, il envoya des collections et rapporta à son ministre des rapports étudiés et détaillés pour aider les progrès des industries d'art. Il ne compte à Paris que des amis, et ses



Boutons de roses, broderie en relief recouverte de soie polychrome. Travail hongrois du XIVe siècle.

mérites et son dévouement à la France ont été reconnus par le gouvernement, qui a fait cadeau au Musée de Buda-Pesth d'une importante collection des produits de la manufacture de Sèvres et l'a nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Devant d'oreiller brodé en soie de diverses couleurs.
Travail hongrois.

Le rêve de la vie de M. Radisics de Kutas, qui est encore tout jeune et pourra jouir du bien qu'il a fait à son pays, va être réalisé par l'achèvement du superbe monument destiné à être le Musée des Arts décoratifs, le temple de l'Art national.

Ils sont, en effet, bien curieux à conserver tous ces objets qui ornaient les demeures de ces puissants magyars des XVIe et XVIIe siècles ou étaient portés par eux.

Devant d'oreiller brodé en soie de diverses couleurs.
Travail hongrois.

A l'Exposition, dans la grande vitrine du salon d'honneur, on voyait toute une collection d'épingles, d'agrafes, de manteaux, de bonnets, de boucles en joaillerie, travail hongrois, qui représentent des fleurs, roses, tulipes, etc., disposées avec leur tige sur un fond *filigrané*. Très intéressant aussi nous paraît ce linge de lit luxueux, draps, oreillers, couvertures, tout brodés en soie et en or, que les femmes, même les nobles, tissaient et brodaient elles-mêmes; des collections complètes de manchettes

BRODERIE

CHASUBLE EN VELOURS AVEC CROIX BRODÉE EN SOIE ET OR

TRAVAIL HONGROIS (COMMENCEMENT DU XVI° SIÈCLE)

(Appartient à la cathédrale de Kassa.)

de soie, brodées à jour, de toutes nuances et de dessins variés; des chemises à larges manches, garnies de broderies d'argent; des chapeaux légers ou bonnets de velours noir ornés de rubans de soie de différentes couleurs, tombant bas dans le dos.

Rien n'était trop beau parmi ces ornements pour la jeune fille qui se rendait à la « foire aux filles ». Cette réunion avait lieu une fois par an, le jour de la Saint-Pierre et Saint-Paul, et subsiste encore dans certains comtats. Elles étaient là par centaines, en compagnie de leurs parents, assises sur leurs coffres de vêtements, ayant, non loin, le bétail donné en dot. Le notaire attendait sous un arbre pour instrumenter, et on a compté jusqu'à cent cinquante fiançailles dans une même foire.

A côté de ravissants métiers à les confectionner, on remarquait, au Palais de l'Industrie, de nombreux spécimens de dentelles en fil, en or et en argent. Parmi les plus jolies, nous citerons : une dentelle en argent, haute de vingt à vingt-deux centimètres, d'un dessin admirable et tout à fait original par des ornements en couleur qui se répètent à chaque feston. Elle appartient à la belle comtesse Geza Andrassy, née comtesse Éléonore Kaunitz.

Les beaux *points d'Espagne* en or Louis XV, de la comtesse Irma Zichy, femme pleine d'intelligence et de distinction, toujours prête à donner son précieux concours et qui encourage, avec son mari, les jeunes talents et les industries artistiques par ses commandes.

Dans une des salles donnant sur la nef, il y avait toute une vitrine remplie de chasubles qui pourraient à elles seules reconstituer l'histoire de la broderie et de l'ornement à travers les âges. Elles ont été très remarquées par les hommes compétents, et on les doit, pour la plupart, à la libéralité extraordinaire de Monseigneur Paul de Szmrecsányi.

Lorsqu'on veut avoir une idée exacte de ce qu'était le costume hongrois, il n'y a qu'à regarder la superbe collection d'aquarelles envoyée par M. Emeric de Szaloy, chef de service au ministère des Beaux-Arts, qui les a toutes fait exécuter d'après des tableaux anciens de personnages connus, pour servir à une histoire du costume dans son pays.

En parlant des membres du Comité, nous compléterons cette description forcément écourtée en citant les objets prêtés ou envoyés par beaucoup d'entre eux.

Bordure brodée de soutaches. Travail hongrois du XIVe siècle.

Le président était le comte Etienne Keglevich, ancien intendant de l'Opéra de Buda-Pesth, esprit très fin et très cultivé, ayant des idées originales qu'il sait mettre à exécution. Il est venu en personne à Paris surveiller son exposition.

Le vice-président était M. Radisics de Kutas, dont nous avons parlé plus haut, qui a été envoyé aussi en France par son gouvernement.

Parmi les membres, mentionnons :

La comtesse Jean Csekonics, née baronne Lipthoy, connue par son faste et ses équipages, reçoit dans son château de Hatzfeld (Basse-Hongrie) et dans son palais de Pesth, en été et en hiver, la plus haute société : ce qui ne l'empêche pas d'avoir un goût très personnel et de bibeloter elle-même avec une expérience que lui envieraient bien des antiquaires. C'est à elle que l'on doit le grand développement de l'industrie domestique de ces tapis de laine coloriée, offrant l'aspect de mosaïques de différentes couleurs mêlées de combinaisons géométriques, rappelant le genre oriental. Toute la muraille du fond du salon d'honneur au Palais de l'Industrie était couverte de types variés de cette fabrication.

Par son mari, député à la Chambre des Croates, Mme Charles Herich a obtenu la participation du Musée industriel de Zágráb et nous a envoyé toutes ces broderies sur toile en rouge et bleu de Transylvanie, et aussi celles *à fil tiré* qu'elle a imaginées.

Bordure brodée en or. Travail hongrois du XIVe siècle.

Jeune, aimable et d'un caractère très avenant, Mme Herich a prouvé une fois de plus qu'elle était toujours prête lorsqu'il s'agissait d'être utile et complaisante.

La comtesse Victor Karolyi, parisienne par ses élégantes toilettes et son goût, s'est aussi beaucoup intéressée à l'Exposition des Arts de la Femme. Sa cousine, veuve de l'ambassadeur, la comtesse Louis Karolyi l'a imitée : Quel malheur que cette grande dame qui répand autour d'elle par sa beauté et ses manières aimables, un charme auquel il est impossible de résister n'ait pas été amenée par les hasards de la vie à Paris! Elle se serait trouvée dans son véritable élément et comme à Buda-Pesth aurait eu un Salon des plus suivis.

Parmi ces femmes remarquables, nous devions rencontrer celle du conservateur du Cabinet des Antiques, Mme Josephe Hampel, née de Pulszky. Habituée dans la maison de son père à rencontrer tout ce qu'il y avait d'hommes illustres en Hongrie, par leur fréquentation et ses études elle a acquis une éducation peu ordinaire, et vient de lancer, nous l'avons lu, l'idée d'un lycée de jeunes filles! On voit bien que Mme Hampel n'a pas été élevée dans une de ces maisons, car, certes, elle n'aurait pas les qualités si précieuses pour la femme qu'elle possède et le don de s'attacher tout le monde.

Nous n'aurons garde d'oublier, parmi les membres du Comité, la comtesse Katinka Pejacsevich, qui s'intéresse à tout ce qui concerne les Beaux-Arts et l'Art décoratif. Si nous parcourons l'Exposition à Paris, nous voyons que c'est à elle que nous devons les robes en soie brochée d'or et d'argent, avec broderies de Mme de Lonyay, de la comtesse Révay Andrassy, etc., et une curieuse broderie hongroise ancienne lui appartenant.

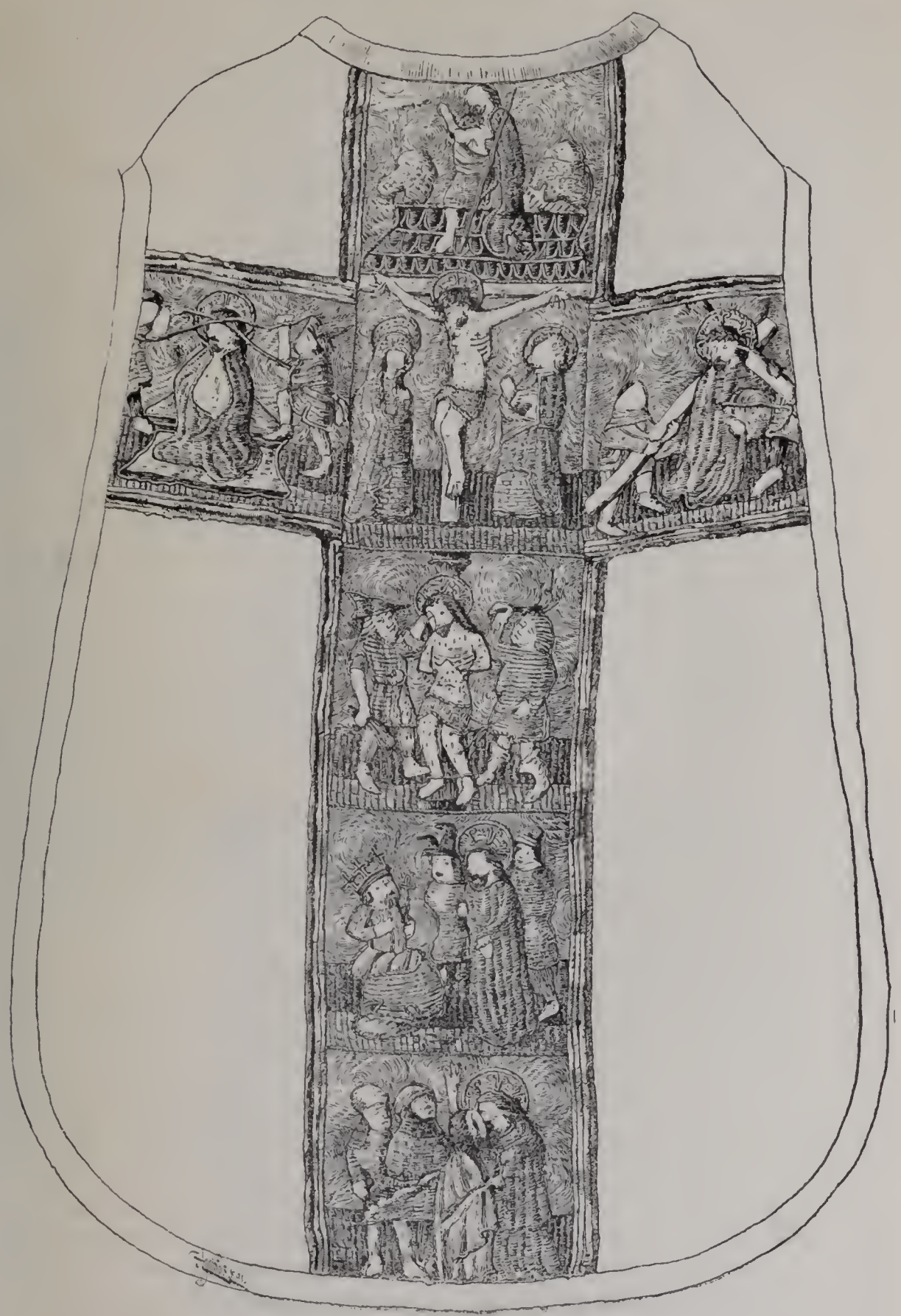
Presque toute la petite vitrine d'objets modernes, contenant les peignoirs aux devants ajourés, les broderies en blanc sur toile et mille autres objets de toilettes de femmes, remarquables par leur exactitude irréprochable, est due aux élèves de l'École profes-

BRODERIE

DEVANTS D'OREILLERS ORNÉS DE BRODERIES DE DIVERSES COULEURS

Sur fond de toile.

TRAVAIL DE LA BASSE-HONGRIE (XVIIIe SIÈCLE)



Croix d'une chasuble brodée en soie et en or (XVIe siècle). Travail hongrois.
(Appartenant à la cathédrale de Kassa.)

sionnelle de Pesth, dirigée avec beaucoup de zèle et de goût par Mme Ottelie Szukovatky, et à l'École nationale, dirigée par Mme Zirzen. Mme Jacques Mattyasovszky, qui par son grand talent de dessinateur a contribué à la gloire de son père, le célèbre céramiste Zsolnay de Pécs, a exposé une riche et intéressante suite de broderies, de bonnets en blanc sur étoffe noire et des bonnets anciens.

Le comte Tivodor Andrassy, vice-président de la Chambre des députés, président de la Société des Beaux-Arts, a voulu mettre sa grande influence au service du Comité et n'en a pas été le membre le moins zélé. Il a même tenu à envoyer des objets précieux et a choisi parmi les dentelles de sa mère les plus curieuses et les plus riches.

Nous retrouvons encore ici un nom connu en France, celui de Mgr Sigismond Bubics, évêque de Kassa, et nous nous souvenons des merveilleuses faïences anciennes hongroises des fabriques de Holics et Fata, qu'il avait envoyées à Paris en 1884. Membre du Conseil, Mgr Bubics a le goût des arts poussé à l'extrême et possède dans son palais de Kassa une collection choisie de dentelles, livres, gravures et tableaux. Il a envoyé au Palais de l'Industrie un étonnant devant d'autel brodé en or sur satin rouge, du XIVe siècle, une chasuble avec figures brodées en ronde-bosse et de belles dentelles anciennes.

Citons enfin le comte Endre Hadk, membre du Conseil et amateur érudit; le comte Georges Banffy, membre du Conseil, collectionnant les bijoux anciens et l'orfèvrerie de Transylvanie; M. Dionise Beck, aussi membre du Conseil; le Dr Jules Pasteiner, rédacteur en chef de la revue *Müveszi Ipar,* critique d'art distingué; M. David Egger, M. A. Bachruch, M. Edmond Lechner, architecte de grand talent, qui a remporté le premier prix au concours du nouveau Musée à construire; M. Sigismond de Zusth, auteur du *Livre de la Pousta,* bien connu à Paris, où il est en relation avec nombre d'artistes, etc. Tous ont prêté, chacun suivant ses aptitudes particulières, un concours dévoué à l'œuvre générale.

Nous ne pouvons terminer sans parler de M. Hector Delabarre, le très estimable consul général de France, et de M. Camille Fittler, conservateur du Musée des Arts décoratifs qui, élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et architecte habile, se souvenant de la France, où il a passé ses jeunes années, aida de tout son pouvoir à la réussite de cette entreprise.

Lorsqu'un Comité comme celui dont nous venons de citer les membres se forme, composé de l'élite d'une nation, femmes artistes possédant à la fois le talent, la naissance et la fortune, « Parisiennes de l'Orient » ayant toutes les ressources et les délicatesses pour mener à bien une œuvre comme celle-là, et qu'elles sont aidées par des hommes, les premiers dans les arts, le clergé, la noblesse, le résultat ne peut être douteux. Mais une seule chose, et celle-là bien méritée, après un long et pénible travail de recherches, de démarches, etc., peut les récompenser : c'est le *succès*.

Il a été complet, et les nombreux visiteurs qui venaient chaque jour à l'Exposition des Arts de la Femme passaient tous dans le salon d'honneur pour admirer les belles collections dont les généreux organisateurs s'étaient dépouillés pour nous les envoyer.

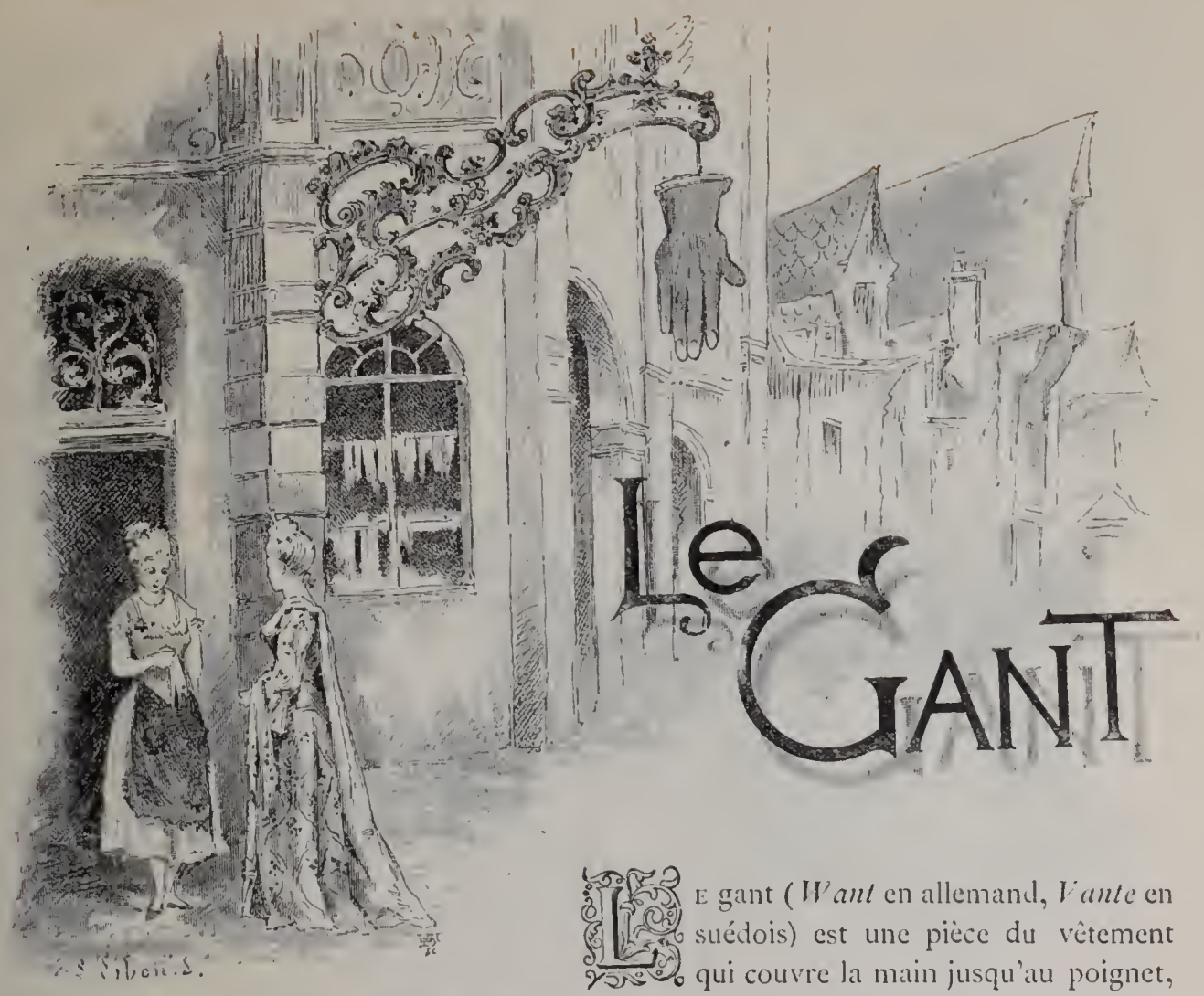
Nous sommes heureux que l'organe de notre Union centrale, la *Revue des Arts décoratifs,* aille porter l'écho de ces admirations à l'Autriche et à la Hongrie.

L. DELAMARRE-DIDOT,
Membre du Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs.

BRODERIE

DEVANTS D'OREILLERS ORNÉS DE BRODERIES DE DIVERSES COULEURS

TRAVAIL DE LA BASSE-HONGRIE (XVIIIe SIÈCLE)



Le gant (*Want* en allemand, *Vante* en suédois) est une pièce du vêtement qui couvre la main jusqu'au poignet, ou même plus haut, et chacun des doigts isolément. Les habitants des pays froids ont dû en pratiquer l'usage depuis un temps immémorial pour préserver leurs mains de la rigueur du climat. Même dans les pays tempérés, comme l'Italie, la coutume en était très ancienne puisqu'on trouve des personnages représentés avec des gants dans les bas-reliefs romains.

L'histoire du gant remonte donc incontestablement aux temps les plus reculés de l'antiquité (2054 ans avant J.-C.). De même que toutes les autres parties du costume, il subit l'influence des milieux différents.

Le mot gant (d'origine germanique, comme nous l'avons déjà dit) a été importé dans notre langue par les Francs, comme les mots guet, garde, gaine, etc. La phrase suivante, tirée de la *Vie de saint Colomban* par Jonas, son disciple, en fait foi : « Au moment de sa consécration, il déposa à terre l'enveloppe des mains que les Francs appellent *mantos.* »

Mais il nous faut remonter plus haut pour en retrouver l'origine même, car on prétend que les peuples de l'Orient furent les premiers à couvrir leurs mains, d'abord avec des mitaines tressées, ensuite avec des peaux d'animaux. Au delà de l'époque grecque, le gant prend un caractère défensif et apparaît dans les combats de gladiateurs. La biographie du gant doit par conséquent se diviser en deux sections distinctes : 1° le gant, objet de luxe; 2° le gant, objet de combat.

Il est avéré que le gant fut précédé de la mitaine chez les Égyptiens, les Mèdes, les Perses, les Assyriens, les Grecs, qui tous ont connu ce raffinement de bien-être.

« Le vieux Laërte était revêtu d'une pauvre tunique, et ses mains étaient garnies de *gants* à cause des buissons. » (*Odyssée,* ch. XXIX, v. 229.)

On remarque aussi dans l'ouvrage de Xénophon : *La Cyropédie ou l'enfance de Cyrus,* les reproches qu'il fait aux Perses dégénérés sur « les *mitaines* épaisses et chaudes » qu'ils portent. (*Cyropédie,* VIII, 3, 13; VIII, 17.) — Les Romains employaient le gant à la cueillette de l'olive : « L'olive est meilleure avec la main qu'avec le doigtier. » (Varro, *De de rustica,* lib. I, c. 55.)

Le secrétaire de Pline avait toujours les mains gantées de mitaines en hiver, pour que son travail ne fût pas interrompu par le froid. (*Lettre de Pline le Jeune à Macer, sur la manière de travailler de son oncle,* liv. III, let. V.)

A Rome, au premier siècle de l'ère chrétienne, on appelait *ceste* un gant de fer qui faisait suite à la cuirasse et protégeait la main. Le *ceste* (chirotecae) était fait sans divisions de phalanges; les doigts pouvaient se mouvoir *à nu* intérieurement, à l'exception du pouce, protégé par une pièce spéciale; il se fabriquait aussi en cuivre. (Virgile, *Æn.*, V, 379-400.)

Gant russe brodé.

A l'époque gallo-romaine, le gant n'est pas encore en usage dans le costume guerrier; il ne sera importé que plus tard par les Maures d'Espagne, avec la cotte de mailles, et encore cette sorte d'enveloppe appelée *gant* n'était-elle alors que l'extrémité amincie de la cotte de mailles qui, elle, protégeait le thorax. Sous Charlemagne, le bras de la cotte d'armes est reconvert de fer jusqu'à la saignée, à partir de laquelle il est protégé par une manche de cuir; la main est garantie par un *gant de peau.* Les Gallo-Romains avaient pour coutume religieuse quand, devenus chrétiens, ils entraient dans les ordres sacrés, de se dépouiller de tout objet de luxe qui leur paraissait incompatible avec l'austérité du sacerdoce; ils renonçaient alors à porter des gants.

Les premiers Gaulois qui embrassèrent la prêtrise — à quelque degré que ce fût de la hiérarchie ecclésiastique — adoptèrent aussi cet usage en mémoire de la simplicité du costume de Jésus-Christ et de ses apôtres; il en fut de même durant les premiers siècles de l'établissement des Francs dans les Gaules. On lit dans la vie de Béthaire, un des premiers évêques de Chartres : « Une des difficultés des barbares est de renoncer à l'usage de couvrir de gants leurs mains vouées aux services sacrés. » (Larousse.)

Mais un revirement s'opère sous le règne de Louis le Débonnaire; par ordonnance du concile d'Aix, les moines doivent porter des gants en peau de mouton. En l'an 1000, le concile de Poitiers maintient l'usage des gants avec l'anneau et les sandales pour les évêques; les Chapelles de Charles VI possédaient une paire de ces gants enrichis d'émaux, de perles, de rubis et d'émeraudes; l'évêque de Saint-Bertrand de Comminges en avait une paire ornée de broderies dans le goût du XIe siècle[1].

1. Voir Taylor et de Cailleux, *Voyage du Languedoc,* p. CLXXXVIII *bis.*

Au XIIIe siècle, le peuple ne se servait pas de gants, mais les écoliers et les gens d'Université portaient, à l'instar des gens d'église, le gant de peau de bête. C'était notre gant actuel à l'état primitif; les doigts en étaient dégagés comme de nos jours. On se servait aussi de ces gants comme tampon contre le gantelet de fer qui recouvrait la main des hommes d'armes, pour rendre insensible le contact de l'armure. Pendant la guerre de Cent Ans, le gant se transforme. Sous Jean le Bon, les hommes d'armes portent un gant différent de celui des chevaliers; il se divise en trois parties : 1° une enveloppe en cuir recouvrant entièrement la main (la moufle actuelle); 2° une autre enveloppe de cuir coupée droite à la hauteur des premières articulations des phalanges;

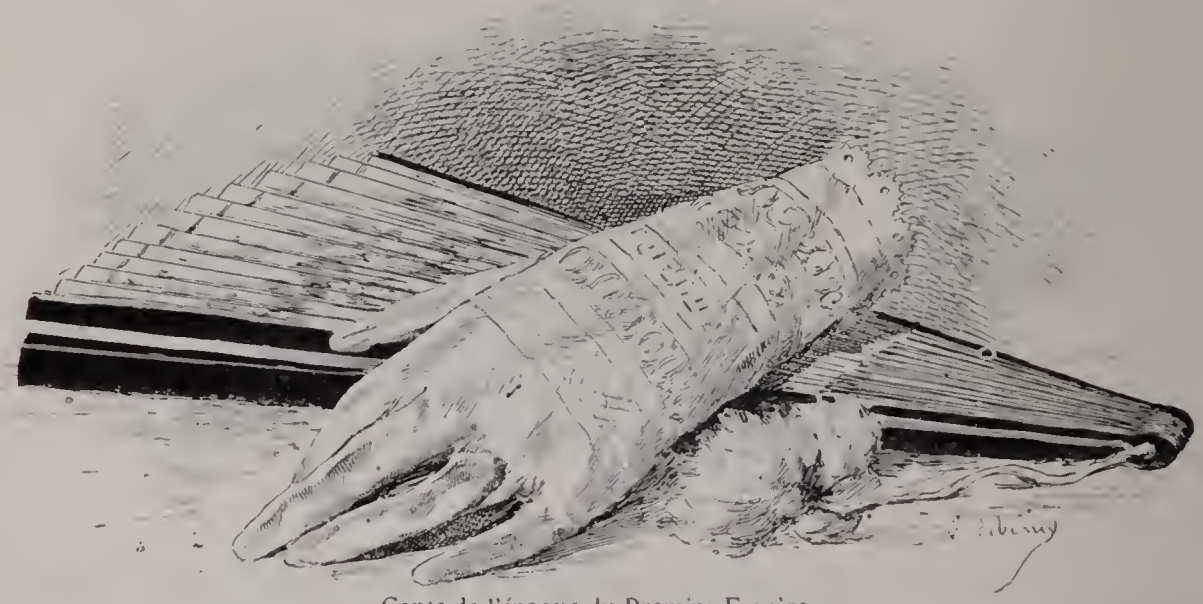
Gants du XVe siècle.

3° une pièce ronde métallique appliquée sur la partie dorsale de ce fourreau et protégeant la main contre les coups de taille. La richesse et le travail du gantelet de fer des chevaliers variait selon leur fortune. Celui que portait Jeanne d'Arc se décompose en quatre parties : 1° le poignet de fer couvrant l'avant-bras jusqu'à la naissance des phalanges : 2° une pièce articulée avec la première et recouvrant les phalanges; 3° une pièce particulière au pouce et articulée avec les autres; 4° *la poucière,* autre pièce particulière au pouce et articulée avec presque toutes les autres. Ces gantelets étaient couverts sur tout le dessus de la main de plaques ou de mailles de fer, et c'était plutôt une pièce d'armure qu'un objet d'habillement. Aussi, dès que les lourdes armures furent abandonnées et remplacées par la cuirasse, le hausse-col ou la cotte de mailles sous les vêtements de soie et de velours, le gantelet disparut en même temps et on adopta le gant de peau forte avec sa manchette de cuir, mais toujours comme complément de l'habillement militaire et non comme objet de toilette.

Jusqu'aux guerres d'Italie, il y eut peu de changement relativement au gant; cependant, sous Louis XII, à l'époque des chasses au faucon, on inventa pour préserver les fauconniers des griffes de l'animal visé un gant de peau rembourré et de nuances variables, selon les couleurs du costume. Puis, la Renaissance vénitienne, qui apporta des modifications artistiques en toutes choses, créa enfin le délicat objet de toilette qui préserve les mains soignées des dames et des gentilshommes de l'époque;

les gants de soie à merveilleuses broderies ornées d'or et de pierreries firent leur apparition; les mitaines soutachées d'or, montant jusqu'au coude, avec retroussis de velours noir et garnies de dentelles d'or, ne furent pas moins appréciées. Ces gants étaient souvent parfumés, témoin ceux que « Don Hippolyte d'Este, archevêque de Milan, offrit au dessert à ses invités dans sa villa de Belfiore, près Ferrare. » (20 mai 1529.)

C'est aussi du temps de la Renaissance que datent les gants empoisonnés qui furent mis en usage par Catherine de Médicis, la marquise de Sainte-Croix et par la Brinvilliers. Les rois et les princes, sous les règnes de Charles IX et Henri III, portaient des gants arrêtés au poignet, en peau fine ou en soie tricotée de couleurs teintes; ceux des femmes étaient plus longs, selon leurs goûts et leur situation, et laissaient voir, sur



Gants de l'époque du Premier Empire.

l'avant-bras, des crevés de soie ou des incrustations de pierres précieuses. Ces gants, quoique très luxueux, n'approchaient pourtant pas des produits de Venise envoyés en cadeau par les doges à Charles IX et à la reine mère. L'Espagne aussi offrait des gants comme présents diplomatiques, et les comptes d'ambassade où figurait l'article des « paraguantes honnêtes » étaient considérables. Les gants des duellistes, si nombreux au XVIe siècle, différaient peu des précédents, sauf qu'ils étaient plus simples, assez longs sur le poignet, et faits en peau d'animal avec les crevés Renaissance à volonté. Le roi Henri IV est représenté armé pour le combat, portant le gantelet de fer court au poignet et à articulations phalangiennes complètes. Quant aux gants des officiers et des soldats, ils étaient tout simplement en peau et recouvraient mains et poignets. Sous Philippe II, l'Espagne s'illustra par ses gants de peau de chien, unis ou couverts de chevrotin, garnis de boutons de perles; la mode s'en répandit bientôt dans toute l'Europe. Des gants assez curieux, tressés de feuilles de roses, furent rapportés d'Angleterre à la reine Élisabeth par l'illustre Édouard de Vèce, comte d'Oxford, et l'enchantèrent au point qu'elle les fit représenter sur un de ses portraits.

Sous Louis XIII, il se fit peu de changement dans la forme du gant; celui du mousquetaire reste toujours en peau épaisse et remplace souvent le gantelet de fer. Les

femmes, suivant les modes italiennes, continuent à porter des gants parfumés, en peau fine et en soie tressée. La reine Anne d'Autriche, qui avait de très jolies mains, attachait une grande importance à les bien ganter, et faisait ses commandes en Espagne, par l'intermédiaire du duc d'Arcos, ainsi que l'indique le post-scriptum suivant, traduit de l'espagnol : « Monsieur le duc et compère, je vous envoie ci-joint un gant qui servira de modèle pour la douzaine que je vous prie de me faire parvenir. »

Sous le règne du Grand Roi, le gant continue à n'être porté par les hommes que dans la tenue d'ordonnance ou de campagne. Mais les grandes dames ont, au contraire, les gants et les mitaines de toute sorte en grande faveur, et particulièrement ceux qui viennent tout parfumés de Rome; on recherchait même curieusement les gants « à la frangipane de la signora Maddalena », fameuse pour les parfums. (*Lettres du Poussin*, 7 octobre 1646 et 18 octobre 1649.)

Dans un autre ordre d'idées, on raconte qu'à cette époque les coupeurs de bourses avaient imaginé de porter des gants dont le pouce était doublé de plomb.

A la cour de Louis XV, les femmes poussèrent le luxe jusqu'à faire peindre des paysages, des bergeries, des mascarades, des scènes galantes et même des miniatures de prix sur leurs gants; il n'y a d'ailleurs pas à s'étonner de ces fantaisies artistiques dans un temps où les peintres Watteau, Parveel et autres, peignirent même les talons des souliers de certains grands seigneurs.

Gant de peau moderne.

Pendant tout le XVIIIe siècle, les femmes eurent la vanité des belles mains; les gants portés par les dames de qualité sous Louis XVI ne présentent cependant rien de particulier. Le gantelet de fer, déjà très délaissé par les hommes, disparaît entièrement. La mode des mitaines et des gants devient plus exagérée que jamais sous le Directoire; l'excentricité générale se fait sentir en cela comme en toutes choses : les ornements du gant sont variés à l'infini et comportent des fleurs et des flots de rubans; le gant lui-même est soit montant jusqu'à l'épaule, soit court et laissant le bras nu. La mitaine a non moins de succès, car elle a l'avantage de laisser les doigts découverts et permet ainsi de faire admirer les bijoux les plus choisis et les plus riches.

Sous l'Empire, on se gante dans toutes les cérémonies, et les gants longs ou courts se rapprochent beaucoup de nos gants actuels. Sous Charles X et Louis-Philippe, le gant de ville devient un étui à doigts terminé en pétales de forme pointue, et couvrant la manche. Le gant de soirée est notre gant long d'aujourd'hui, montant très haut pour rejoindre la manche bouffante.

Depuis cette époque, l'usage des gants ne s'est pas affaibli un seul instant, bien au contraire, et la fabrication de cette partie indispensable de la toilette atteint maintenant un chiffre formidable. Il s'en fait aussi en laine, en fil, en coton, en soie, mais tous

ceux-ci se fabriquent à la mécanique, comme la bonneterie en général. Autrefois, le commerce des gants de peau était une spécialité; les marchands fabriquaient eux-mêmes et vendaient leurs produits ou ceux de fabriques particulières dont ils achetaient le monopole; beaucoup de fabricants avaient des marques et des coupes spéciales. On se rappelle, entre autres, les gants *Jouvin*, très appréciés pour leur forme et leur

Gant moderne garni de fourrure.

solidité; les gants *Alexandre*, etc. Mais, depuis une vingtaine d'années, les magasins de nouveautés ont fait une concurrence désastreuse aux gantiers, et l'on se fournit maintenant de préférence au Louvre, au Bon Marché, aux Trois Quartiers, etc.; on y trouve, en effet, un choix inépuisable de gants de toutes qualités et de tous prix, et les plus grandes élégantes de Paris ou de l'étranger viennent faire leurs commandes de

Gant de soirée garni de dentelle.

gants de ville ou de soirée dans ces immenses centres d'affaires organisés de manière à écraser les petits fabricants spécialistes d'antan.

Quant à la préparation des peaux, elle constitue toujours, elle, un métier absolument *spécial*. On emploie des peaux passées au mégis et préparées à l'huile. Le chevreau et l'agneau fournissent la presque totalité des peaux à ganterie; la qualité varie selon la race de ces animaux et les régions où ils sont élevés. La peau de rat est aussi très souple, très fine, très solide, et par conséquent très appréciée, mais elle est assez rare. La peau de chien est souvent employée pour les gants d'homme; la peau de mouton, qui imite le chevreau et qu'on prépare de même, est facile à reconnaître à son grain; elle ne présente aucune solidité, sèche vite et se déchire facilement, car elle n'a que l'épiderme de cette peau déjà mauvaise par elle-même.

Le Poitou, le Périgord, l'Angoumois, la Champagne, le Languedoc possèdent les peaux de chevreau les plus estimées; les fabricants de Paris s'y approvisionnent presque exclusivement. Les peaux de chevreau du Chili, du Pérou et de Cordova (province de Rosario) rivalisent avec celles de France pour la fabrication des gants non glacés, dits de *peau de Suède*. L'Espagne et l'Italie produisent des peaux d'agneau en abondance. L'Angleterre est renommée pour ses peaux du Cap. Les peaux de renne, de castor, de daim, de cerf, de veau, de poulain et d'élan servent encore à la fabrication des gants, mais l'emploi en est très restreint. Il ne faut pas oublier la Russie, qui est un pays producteur de peaux de chèvre; les foires de Nijni-Novogorod et de Kazan en sont des marchés importants.

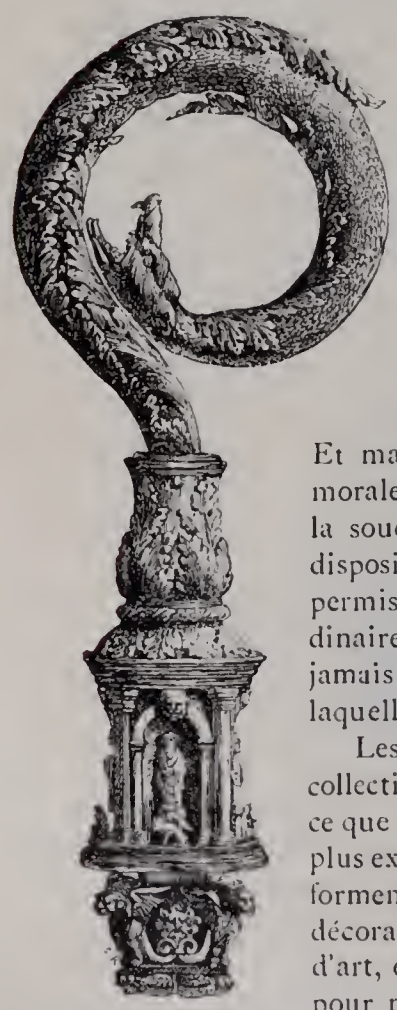
La France, tributaire aux XVe et XVIe siècles de l'Espagne et de l'Italie, peut être considérée aujourd'hui comme supérieure à tout autre pays pour la perfection de sa fabrication de gants. Les centres manufacturiers sont Paris, Grenoble, Millau, Saint-Junien, etc. Le monde entier est alimenté de ses gants de *première qualité*, recherchés par tous les pays étrangers. L'Angleterre seule lui est supérieure pour les *gants tannés*, qui sont de mode pour les hommes élégants; mais ce pays possédant des fabriques en France et y faisant de nombreux achats, la plus grande partie de ces gants vendus comme *gants anglais*, est donc de fabrication française, et parfois même italienne. Cette industrie est essentiellement nôtre, et aucune nation n'a pu jusqu'à présent enlever cette suprématie à la France, pays du goût par excellence.

GILBERTE.

Gant de soirée moderne.

Coffret en ivoire (Collection Spitzer).

LA VENTE DE LA COLLECTION SPITZER



Crosse d'évêque, xve siècle (Collection Spitzer).

J'ai là, sous les yeux, au moment où j'écris ces lignes, le portrait de celui qui fut un peu mon maître, de cet aimable et regretté vieillard ayant nom Frédéric Spitzer, et ma pensée se reporte aux inoubliables causeries d'autrefois, aux espoirs enthousiastes évoqués par cette imagination toujours en éveil, quand, au déclin du jour, dans ce merveilleux cabinet de travail de la rue de Villejust, le chercheur infatigable me contait par le menu, dans le secret désir que je les réunisse en un volume, chacun des multiples incidents relatifs à ses expéditions lointaines, à ses découvertes et à ses transactions. Et malgré moi, je ne puis m'empêcher de songer à la souffrance morale qu'a dû ressentir l'homme à ses derniers instants, si, malgré la soudaineté de l'attaque qui l'emporta, et peut-être à cause des dispositions testamentaires qu'il avait prises, ses facultés lui ont permis d'entrevoir la dispersion, au feu des enchères, de l'extraordinaire musée d'art industriel qu'il avait formé, et la disparition à jamais regrettable pour la France, sa seconde patrie, de l'œuvre à laquelle il avait consacré près de cinquante années de son existence.

Les quarante séries en lesquelles Frédéric Spitzer avait divisé ses collections, choisissant, ainsi que l'a fort bien dit M. Bonnaffé, tout ce que l'industrie humaine a pétri, limé, tissé, forgé, ciselé ou fondu de plus exquis, depuis l'aurore du moyen âge au déclin de la Renaissance, forment le tableau le plus complet qui puisse servir à l'étude des arts décoratifs. En ce moment, où le péril est menaçant pour nos industries d'art, où tous les peuples rivaux nous imitent et font de grands efforts pour nous dépasser, combien n'est-il pas à regretter qu'un manuel d'enseignement pratique, à notre portée, et aussi complet que le musée Spitzer, doive échapper à nos chefs d'industrie et à nos ouvriers!

Aucun des objets composant les séries laissées par M. Spitzer n'est autre que l'expression la plus exacte de la catégorie qu'il représente; si chacun ne connaissait le labeur auquel, pour les rassembler, s'est livré leur auteur, on serait tenté de croire que celui-ci n'ait eu qu'à frapper du pied la terre pour en faire sortir des chefs-d'œuvre. Jamais plus étonnante

collection d'émaux peints, racontant l'histoire entière de ce travail si français, ne fut réunie. Sept pièces superbes de Saint-Porchaire, véritables bijoux de l'industrie céramique, disputent la palme à l'œuvre entier de Bernard Palissy, représenté par des morceaux irréprochables et pour la plupart uniques; les productions inouïes des officines italiennes du XVIe siècle sont là au grand complet, depuis les Castel-Durante, les Faënza, les Urbino et les Gubbio, inondés des reflets d'or, de rubis et de nacre, jusqu'aux produits si surprenants de l'ancienne Venise; tour à tour, par séries considérables et spécimens prodigieusement beaux, voici les ivoires, l'orfèvrerie civile et l'orfèvrerie religieuse, les miniatures et les missels richement enluminés, les bijoux d'or émaillé, les bagues, les cristaux de roche, la verrerie, les cires, les marbres, les meubles, les buis, les cuirs dont nulle autre part au monde il n'existe de collection plus complète, la ferronnerie, les serrures et ces charmantes clefs ouvrées dignes du luxe recherché de la cour des derniers Valois, les tapisseries, les étoffes, les bronzes classés et groupés avec une science sans pareille, les plaquettes, les médailles, les antiques, les pierres dures, les faïences orientales et hispano-mauresques, les vitraux, les grès, les horloges, les instruments de mathématique, la coutellerie, la dinanderie, les cuivres d'Orient, les coffrets en pâte, les jeux, etc., les tableaux.

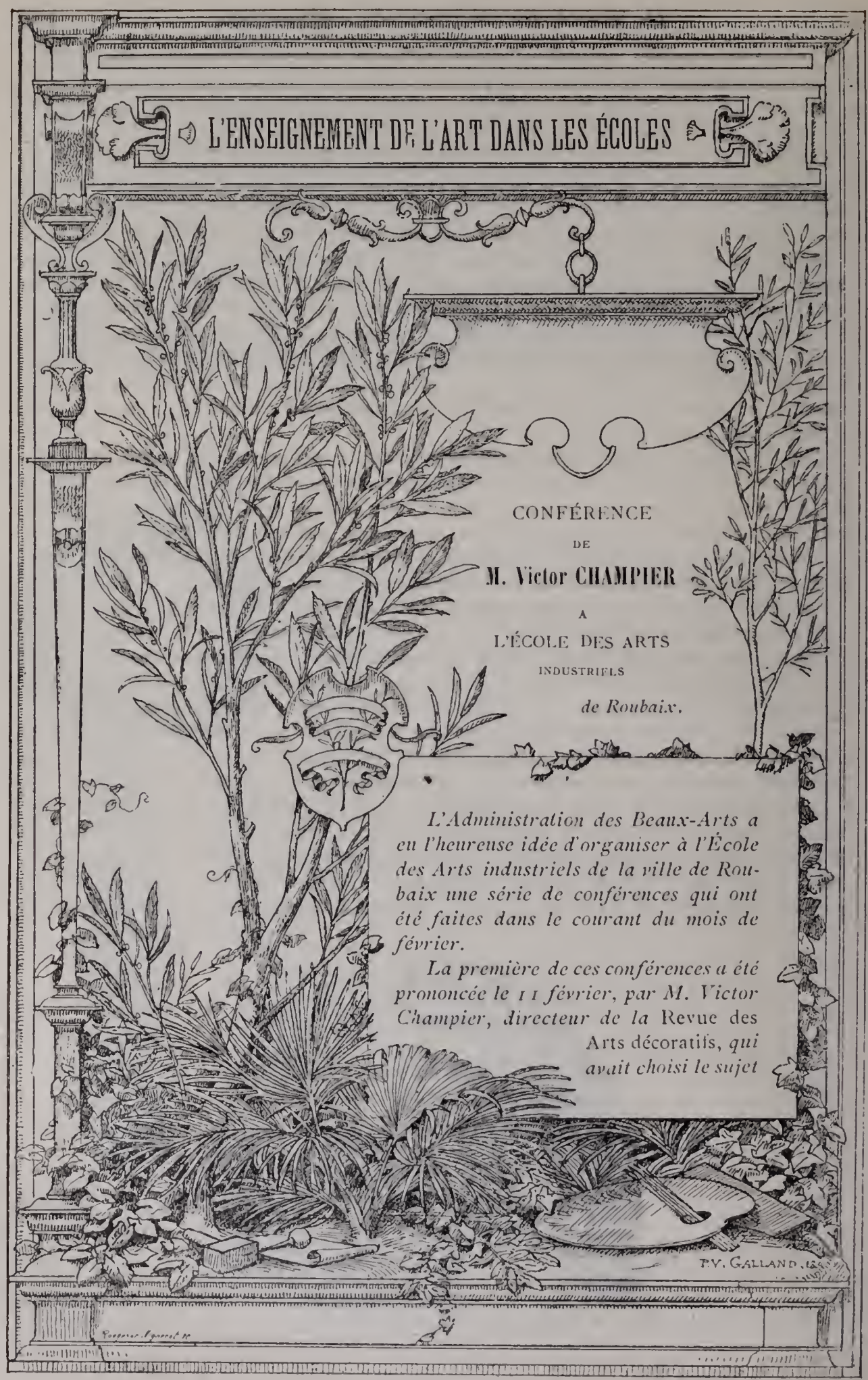
Quant à la salle d'armes, véritable hall de fer et d'acier sans rival, formé de cinq à six cents pièces, toutes d'égale beauté, auxquelles seules il ne sera point touché encore, c'est bien là l'ensemble le plus merveilleux qu'il soit donné de voir : casques, morions, cuirasses, boucliers, armures, épées ciselées et damasquinées d'or, arquebuses, pistolets, hallebardes et marteaux d'armes évidés à jour, incrustés d'or, arbalètes, carabines, rondaches, étriers, selles, harnais de joute, de parade ou de combat, rivalisant entre eux par la richesse inouïe du travail dont ils sont entourés, dénotant, dans le choix minutieux dont ils furent l'objet, du goût le plus délicat.

Si profond que soit le sentiment de tristesse avec lequel nous assisterons au départ de ces trésors, félicitons-nous cependant de l'idée qu'a eue le savant collectionneur, en considérant sa tâche comme inachevée, de vouloir couronner son œuvre par la publication d'un catalogue qui, à lui seul, sera une vaste encyclopédie des arts du moyen âge et de la Renaissance.

Paris entier, du reste, a été appelé à juger une dernière fois ce que sont les éléments de ce musée inestimable. Fidèles aux principes de M. Spitzer, qui, depuis la première de nos Expositions jusqu'à la dernière, ouvrit avec libéralité ses vitrines au profit de l'enseignement de ses contemporains, sa veuve et ses enfants ont voulu que les déshérités de la terre aient, eux aussi, leur part des bienfaits que n'a cessé de répandre autour de lui celui qui les a trop tôt quittés; durant quelques semaines, avant que cette année le marteau du commissaire-priseur n'en disperse les collections, les portes de leur hôtel ont été ouvertes à la foule qui, en échange du régal des yeux, y a apporté son obole au profit d'institutions charitables.

HENRI VUAGNEUX.

Crosse d'évêque (Collection Spitzer).


L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES
CONFÉRENCE
DE
M. Victor CHAMPIER
A
L'ÉCOLE DES ARTS
INDUSTRIELS
de Roubaix.
L'Administration des Beaux-Arts a eu l'heureuse idée d'organiser à l'École des Arts industriels de la ville de Roubaix une série de conférences qui ont été faites dans le courant du mois de février.
La première de ces conférences a été prononcée le 11 février, par M. Victor Champier, directeur de la Revue des Arts décoratifs, qui avait choisi le sujet
P.V. GALLAND

LA DÉCORATION DES ÉTOFFES

ROBE JAPONAISE EN DAMAS (XVIIe SIÈCLE)

(Collection de M. Louis GONSE)

suivant : La décoration des étoffes au XIXe siècle et les efforts de la concurrence étrangère. *La plupart des journaux du département du Nord en ont rendu compte, en applaudissant à l'initiative de M. le Directeur des Beaux-Arts. Nous publierons prochainement,* in extenso, *le texte du discours prononcé par M. Victor Champier. Nous nous bornerons aujourd'hui à en publier l'analyse qu'en ont donnée quelques journaux. Voici celle du* Journal de Roubaix :

Lundi soir, à cinq heures et demie, devant un auditoire de cinq cent cinquante personnes environ, a été donnée, au grand amphithéâtre de l'École nationale des Arts industriels, la conférence publique de M. Victor Champier. Le directeur de la *Revue des Arts décoratifs,* venu à Roubaix sous le patronage de M. le Ministre des Beaux-Arts, avait à traiter un sujet bien attrayant : *La décoration des étoffes en France à la fin du* XIXe *siècle, et les efforts de la concurrence étrangère.* Nous remarquons dans l'assistance M. Lagache, vice-président de Conseil supérieur de l'École, plusieurs membres de ce Conseil et quelques conseillers municipaux. M. Jules Lagache a tout d'abord prononcé les paroles que voici :

MESDAMES, MESSIEURS,

Sur la demande du Conseil supérieur, M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé que plusieurs conférences auraient lieu à l'École, dans le but de faire ressortir tous les avantages que notre industrie peut retirer de l'enseignement qui se donne dans l'établissement, et de signaler les moyens de maintenir cet enseignement dans la voie du progrès en profitant de l'exemple que nous donnent nos concurrents...

M. Victor Champier, directeur de la *Revue des Arts décoratifs,* désigné pour faire la première de ces conférences, a pris pour sujet :

La décoration des étoffes en France à la fin du XIXe *siècle et les efforts de la concurrence étrangère.*

Il serait superflu de faire l'éloge de M. Champier, dont la haute compétence est bien connue et dont les remarquables ouvrages sont si justement appréciés. Je n'entrerai donc pas dans de plus longs développements, afin de ne pas retarder le moment où nous pourrons entendre son éloquente parole. Je ne terminerai pas, cependant, sans le remercier d'avoir bien voulu nous aider de ses excellents conseils.

Le conférencier, qui parle en toute autorité et abondance des choses d'art, a tenu son auditoire pendant une heure sous le charme d'une parole aussi élégante qu'instructive. Après un délicat et enthousiaste hommage à Roubaix et à sa renommée industrielle, l'orateur nous signale les dangers toujours grandissants de la concurrence étrangère : c'est désormais une lutte acharnée pour l'honneur et pour la vie, dans laquelle le gouvernement de la République, dit M. Champier, entend intervenir avec la dernière énergie, pour la défense de l'industrie française.

Le conférencier fait justice de l'exclusion dont les arts industriels ont été longtemps victimes dans les sphères officielles, où l'on ne voulait pas les comprendre dans les diverses classifications réunies sous le nom de général de *Beaux-Arts.* Ces dernières années, on a fait acte de justice et de raison en donnant une place au Musée du Luxembourg à l'art industriel. M. Champier voudrait la création d'un inspectorat spécial de l'art industriel et décoratif, de cet art qui exige un talent et des connaissances si vastes, le véritable art de la vie et qui répond si bien aux besoins de l'intimité moderne et de notre société démocratique.

Parmi les industries qui demandent à l'art son charme et sa séduction, il faut citer celle des étoffes. Dans un style charmant, imagé, poétique au possible, M. Champier nous explique comment les étoffes s'appliquent aux usages les plus différents. Ici, la France possède une éclatante supériorité; aussi a-t-elle suscité des concurrents qui veulent s'affranchir de notre tutelle dans les industries qui relèvent de l'art, en installant, en de nombreux pays, des écoles pour les étoffes.

Les rapports des Expositions universelles signalent tous ce danger imminent et inquiétant de la concurrence étrangère : M. Jules Simon, en 1878; après lui, le Président de la Chambre de commerce de Lyon, en 1881, ont poussé un cri d'alarme. On verra, à l'Exposition prochaine de Chicago, si leurs appréhensions étaient vaines.

L'étranger a réalisé d'aussi grands progrès grâce à ses écoles, organisées d'une façon merveilleuse et pour lesquelles on a dépensé des sommes colossales. Voyez, par exemple, les écoles d'Allemagne, celle de Crefeld entre autres, qui a coûté deux millions — uniquement pour faire concurrence à Lyon et à la brillante École de Roubaix. L'école de Crefeld possède un musée qui renferme de véritables chefs-d'œuvre en étoffes : voilà une innovation que l'orateur voudrait voir implantée à Roubaix.

M. Champier passe aux écoles anglaises, qui ont fait de grands efforts au point de vue de l'enseignement des tissus : l'école de tissage de Manchester, celle de Bradford, qui a une plus grande importance, et surtout l'école de Kensington Museum, dont les produits superbes attestent une direction remarquable d'enseignement. L'Angleterre, au reste, pour ses étoffes, s'adresse surtout aujourd'hui — c'est un fait patent — à l'Allemagne.

En Autriche, il y a 29 écoles spécialement affectées aux tissus; pour la Suisse, l'orateur cite principalement les efforts intelligents et remarquables de l'école de Saint-Gall — expressément fondée dans le but avoué de faire une concurrence aussi directe qu'inquiétante à la ville de Lyon. Il faut aussi mentionner les écoles de Russie, d'Amérique et d'Italie — en signalant, pour cette dernière nation, les types intéressants produits à la récente Exposition de Palerme.

M. Champier fait ensuite allusion à la corporation des dessinateurs d'étoffes de Paris, qui sont au nombre de 2,500; leur président, l'éminent M. Arthur Martin, demande l'appui du Conseil municipal pour la création d'une grande école professionnelle de dessinateurs pour étoffes tissées, dessinées et brodées. L'exposé des motifs, sur lesquels M. Martin base sa demande, atteste une situation dangereuse en ce sens que, de ce côté encore, nous sommes menacés par les Allemands et les Suisses.

Certes, Paris est encore, pour le dessin des étoffes, la reine de la mode ; mais, étant donné le surmenage des jeunes cerveaux à l'étranger, combien de temps encore durera cette royauté? Aussi le conférencier voudrait-il que Roubaix arrivât à se passer de Paris, qu'elle fît elle-même sur place la décoration des étoffes, que les jeunes Roubaisiens, au lieu de se laisser tromper par les mirages trompeurs de la capitale, fissent profiter Roubaix de ce qu'ils ont appris à Roubaix, — en un mot, que Roubaix eût ses dessins, sa marque propre, non pas seulement pour sa fabrication, qui est la perfection même, mais comme supériorité d'art arrivant à égaler la supériorité de métier.

Après avoir fait de nouveau l'éloge de l'École de Roubaix, M. Champier ajoute que, si du côté industriel et scientifique tout y est irréprochable, le côté artistique est insuffisamment enseigné aux jeunes gens, et qu'on devrait, à cet égard, montrer la voie à leurs jeunes imaginations. Il faudrait qu'ils eussent devant leurs yeux, pour apprendre à dessiner, des fleurs vivantes et des oiseaux non empaillés, avec toute la saveur, tout l'imprévu, le pittoresque et l'amusant de la vie. En conséquence, l'orateur désirerait qu'on installât à l'École une volière, et qu'on y plantât force fleurs : on en retirerait rapidement de sérieux résultats. A ce point de vue, il faut admirer l'art japonais, rendant avec tant d'intensité tout ce qui vit et tout ce qui respire dans la nature.

Pour terminer, M. Champier rappelle cette parole de Colbert : « Le bon goût est pour la France le plus adroit des commerces. » Et il ajoute de ne pas oublier celle du souverain allemand, disant en 1886 : « Nous avons vaincu la France sur le champ de bataille : il s'agit de la vaincre et nous la vaincrons sur le terrain industriel et artistique! »

M. Champier a clôturé cette charmante et instructive conférence par quelques explications données à l'aide de spécimens de tissus fabriqués dans divers pays.

Nous ne reproduisons pas les autres comptes rendus de la conférence de M. Victor Champier publiés notamment par le Grand Écho du Nord *et l'*Avenir de Roubaix. *Mais nous devons remercier tous nos confrères de la presse quotidienne, qui, à l'occasion des conférences de Roubaix, ont parlé avec la plus cordiale sympathie de la* Revue des Arts décoratifs *et de son rédacteur en chef.*

Deux autres conférences, prononcées par MM. Bourgoin et Marius Vachon, n'ont pas été accueillies avec moins de succès. Nous en parlerons dans notre prochain numéro.

A L'ÉCOLE DES FABRICANTS DE BRONZE

Le 29 janvier dernier a eu lieu, à la mairie du IIIe arrondissement, sous la présidence de M. Armand Silvestre, remplaçant M. le Directeur des Beaux-Arts empêché, la distribution annuelle des prix que la Réunion des fabricants de bronze accorde aux lauréats de son École professionnelle de la rue Saint-Claude, du concours Crozatier et Villemsens.

Nous n'avons pas manqué d'assister, comme nous le faisons toujours depuis quelques années, à cette cérémonie qui attire un public très nombreux. Elle offrait cette fois pour nous un intérêt particulier, d'autant plus vif que nous étions appelés à juger des résultats de la création du cours de ciselure, dont nous avons, l'an dernier, longuement entretenu nos lecteurs. Ces résultats, exposés dans une des salles de la mairie du IIIe arrondissement, sont dès maintenant, et après quelques mois d'expérience, absolument remarquables. Sous la direction habile d'un maître tel que M. Claudius Mariotton, les élèves de l'École de la rue Saint-Claude ont du premier coup dépassé toutes les espérances que les promoteurs de ce cours, MM. Henri Bouilhet, de Lajolais, Gagneau, etc., avaient pu concevoir.

Il nous est impossible de reproduire ici l'excellent discours par lequel le très distingué président de la Réunion des fabricants de bronze a ouvert la séance de distribution de prix. Mais nous croyons devoir insérer *in extenso* la magistrale allocution prononcée par M. Armand Silvestre, représentant M. Roujon, directeur des Beaux-Arts.

DISCOURS DE M. ARMAND SILVESTRE

Mesdames, Messieurs,

En me confiant l'honneur de le remplacer aujourd'hui auprès de vous, M. le Directeur des Beaux-Arts m'a chargé, avant tout, de vous exprimer les regrets de n'avoir pu s'y rendre; puis il m'a recommandé de vous parler moins en son nom personnel qu'au nom de M. le Ministre de l'Instruction publique lui-même, dont il se proposait d'être, avant tout, l'*interprète*.

Le noble exemple que vous donnez, et que d'autres industries suivront, nous voulons l'espérer, ne ressort pas seulement, en effet, de l'éducation artistique, mais de l'enseignement général, dans ce qu'il a de plus élevé et de plus *moralisateur*.

A une époque où tant d'obscurité règne sur le mot tant répété de *démocratie*, vous avez l'avantage d'exprimer, par des actes, une idée absolument claire et incontestée, celle qui réserve le premier rang à celui que son travail en a fait le plus digne, et qui permet à l'artisan de s'élever au-dessus de sa tâche originelle en devenant un artiste. (Applaudissements.)

Vous avez sagement et *patriotiquement* pensé que l'ouvrier français, par son adresse manuelle instinctive, par la souplesse de son esprit, par son courage à la besogne était, entre tous, digne de ce noble souci; et il vous a suffi, pour cela, de vous rappeler de quels chefs-d'œuvre anonymes nos monuments anciens — nos cathédrales gothiques surtout — sont couverts, et quelles merveilles — de vrais bijoux qui ne sont pas signés davantage — se disputent aujourd'hui les amateurs d'antiquités et de bibelots.

Et il ne faut pas nous y tromper : cette faculté subtile et précieuse du goût, accessible à tous, est un signe de race dont nous avons le droit d'être fiers vis-à-vis des races moins bien douées. Elle nous constitue une parenté glorieuse avec les familles humaines vraiment élues. Elle fut, dans l'antiquité, le privilège des fils de la Grèce, où les moindres potiers de Tanagre

enfantaient des merveilles; elle est encore celui des fils du Japon, cette Grèce de l'Extrême-Orient, où les céramistes et les peintres ennoblissent des riens à force de talent. Car c'est là la grande victoire de l'esprit sur la matière, dans cette transformation de la nature vue à travers un cerveau humain, interprétée par des mains humaines. (Très bien! Vifs applaudissements.)

Tout ce qui tend à développer ce goût, à maintenir cette supériorité nationale est donc, je le répète, œuvre vraiment française, et ceux qui la tentent méritent bien de notre pays.

Concours Villemsens.
Prix accordé à M. Albert Rose (de la maison Susse) pour sa plaquette ciselée d'après le modèle de M. J. Dalou : *Les Châtiments.*

Et d'ailleurs — je l'ai déjà dit plus haut — nous ne faisons, en agissant ainsi, que reprendre une tradition ancienne, puisque nos pères, les tailleurs de pierre des admirables églises dont le territoire est couvert, les manieurs de métaux qui ciselaient des coffrets ou des pommeaux d'épée, étaient incontestablement moins des ouvriers que des artistes, artistes désintéressés et travaillant plus pour l'amour de leur art que pour la gloire de leurs noms oubliés.

Et j'ajouterai, pour dire ma pensée jusqu'au bout, qu'à aucune époque autant qu'à la nôtre ce retour de l'art, dans ce qu'il a de plus élevé, à la décoration des choses pratiques de la vie, ne s'est imposé avec plus de logique, n'est devenu plus nécessaire. (Bravos.)

La vie contemporaine, dans ses conditions matérielles, devient de moins en moins hospitalière à ces manifestations d'art spéculatif pur qui sont le tableau et la statue. Nous sommes loin du temps où des galeries seigneuriales s'ouvraient aux toiles immenses de Véronèse ou

de Rubens, galeries dans lesquelles, d'ailleurs, celles-ci étaient comme magnifiquement enterrées pour le public, aristocratiquement inutiles à l'éducation artistique de tous; et nous assistons aujourd'hui à ce spectacle presque ironique d'œuvres de grand mérite qui sont dépréciées par leurs dimensions mêmes. L'État est devenu, par la force des choses, par l'exiguïté des appartements privés, l'unique acheteur presque des compositions picturales d'une certaine grandeur, et j'ai entendu des sophistes affirmer, avec plus d'esprit que de jugement, que l'une des raisons du prix considérable atteint par les tableaux de Meissonier avait été la facilité de les loger comme il convient. Pure boutade, mais qui n'en exprime pas moins une douloureuse vérité.

Car il est un autre fait évident, c'est que toute œuvre d'art doit, pour être mise en valeur, être enveloppée d'un décor qui en fait comme partie, et les collectionneurs sont des barbares qui les entassent le long de leurs murs sans cadre véritable et au hasard périlleux des voisinages, comme un avare empile ses écus. (Applaudissements.)

Prix de ciselure au repoussé,
donné pour la première fois en 1893.
Deuxième prix : M. Cuzin.

Si le sort des ouvriers de la grande peinture, comme on disait autrefois, est compromis, que dire de celui des sculpteurs! Ils sont rares les particuliers qui achètent des statues, rares même ceux qui demandent au marbre et au bronze leur portrait. Restent les musées et les jardins publics, encore pourvus par l'État ou par l'administration des villes. Dieu sait si je suis, par nature, un fervent du grand art païen! Mais c'est pour cela peut-être que je sens parfois d'immenses pitiés pour les Dianes enfermées dans des caves ou pour les Vénus grelottantes dont le marbre pleure sous l'injure des ondées. Certes, notre art a bien fait de demeurer fidèle à ces augustes modèles, à ces types éternels de la grâce et de la beauté; mais dans les interprétations les plus complètes que nos artistes en donnent encore, tout n'en proteste pas moins contre l'appropriation à un climat cruel, à une architecture mesquine, à un symbolisme de pure fantaisie, d'images conçues sous un ciel toujours pur, pour l'ornementation de monuments autrement majestueux, vivant d'ailleurs d'un culte mort aujourd'hui. Si respectueux que soit cet anachronisme, il n'en est pas moins un anachronisme. Il s'en va vraiment temps de nous résigner à être nos propres contemporains. (Nouveaux applaudissements.)

Mais comment?

Ce sera difficilement en substituant à ces types d'une plasticité sublime les images que nous fournissons nous-mêmes. Le mouvement naturaliste, en sculpture, bien qu'ayant produit quelques œuvres intéressantes, est limité à la fois par la solennité originelle du mode d'interprétation et, il faut bien le dire, par l'esthétique souvent fâcheuse de nos modes. Je ne dis pas cela pour les vôtres, Mesdames, qui êtes toujours charmantes, parce que votre charme participe à tout ce qui vous approche. Mais vous conviendrez, Messieurs, que les statues de

nos grands hommes contemporains en redingotes — et il n'est pas de si petite ville qui n'ait son grand homme aujourd'hui — ne sont pas telles qu'il faille leur souhaiter l'immortalité pour l'éducation artistique de nos neveux.

La vie rustique, toujours plus rapprochée de la vie antique, a fourni quelques motifs heureux à quelques sculpteurs visiblement préoccupés de la peinture de Millet. La vie ouvrière même, plus lointaine cependant de l'idylle virgilienne, a trouvé de même un interprète intéressant et qui a eu un grand succès au Champ-de-Mars. Mais encore une fois, ce champ déjà exploré est très limité. MM. Baffier et Meunier suffisent à le défricher, et ce n'est certainement pas par l'interprétation de la vie moderne que nous amènerons l'art, au moins la sculpture, le plus plastique des arts, dans la voie d'une réelle modernité.

C'est vous, Messieurs, qui résoudrez ce problème.

C'est vous qui avez commencé de le résoudre, en multipliant sur les objets d'usage quotidien, de but continuel et pratique, moins les souvenirs eux-mêmes de la sculpture antique que l'inspiration puisée par vous dans le commerce des admirables modèles qu'elle a laissés, dans cette haute éducation de dessin et de modelage qui vous est donnée. Non! grâce à vous, toutes ces figures charmantes de la Fable auxquelles la Renaissance est déjà revenue, et d'où notre école a tiré tant de chefs-d'œuvre, ne mourront pas dans la mémoire de nos contemporains et de nos fils. Au contraire, par leur supériorité décorative originelle, elles foisonnent, pour ainsi parler, sous les yeux d'un plus grand nombre, avec la majesté de leurs lignes, avec l'harmonie de leurs poses, avec les caresses de leurs grâces, fournissant à l'esprit de tous le plus admirable élément d'éducation artistique, au goût public le plus sûr des guides, à notre race glorieusement latine la perpétuité des traditions maternelles.

Vous le voyez, à ce point de vue encore j'avais raison de dire que votre œuvre est une œuvre de haute démocratie, de philanthropie, dans le plus noble sens du mot.

Et cette fidélité aux beautés conquises en des siècles lointains n'empêchera pas le développement de l'ornementation empruntée à de simples motifs de nature. Autour des corps des déesses antiques s'enrouleront, en guirlandes, nos belles fleurs françaises et, comme la Flore japonaise, notre Flore nationale s'immortalisera dans d'artistiques interprétations, apportant, sur les objets de la vie familière, aux exilés des grandes villes les poétiques impressions des jardins où les volubilis s'ouvrent le matin, et le soir les roses.

Je ne diminuerai pas votre mérite, Messieurs, au contraire, en disant que le bronze était fatalement et glorieusement indiqué pour être le point de départ de cette rénovation de l'enseignement artistique. L'admirable matière que vous maniez appartient à la fois à la sculpture et à la peinture : à la sculpture, par le prestige de réalité des reliefs; à la peinture, par la variété des tons auxquels atteint la patine, et qui permet aux coloristes de tempérament d'y trouver leur compte. Elle a la solidité qui manque à l'argile; elle a la fluidité que ne possède pas la pierre et qui fait sentir sous les chairs, comme une sève mouillant le muscle, la chaude et vivante coulée du sang. Elle offre, tout ensemble, au travail de l'homme, l'élément le plus noble et le plus souple, le sollicitant, pour ainsi parler, de ne le pas laisser seulement utile, mais de le revêtir d'une durable beauté, de l'immortalité artistique dont il est digne. (Applaudissements prolongés.)

C'est à cette belle et difficile tâche que vous formez des élèves qui deviendront des maîtres à leur tour. Votre œuvre porte en soi sa récompense, une double récompense, matérielle et morale, puisque vos efforts seront payés à la fois d'un grand succès dans le monde civilisé, et d'une patriotique satisfaction de conscience; puisque vous travaillez, tous ensemble, à l'éducation artistique des peuples voisins et à la gloire de notre pays. Vous êtes parmi les sages et pacifiques vengeurs de la France, un instant vaincue, mais qui n'en a pas moins gardé son grand rayonnement sur le monde! (Applaudissements prolongés.)

C'est dans les pays un peu lointains, en Russie, par exemple, où je voyageais il y a deux ans, qu'on voit la place que nous tenons, au point de vue artistique, dans l'Europe, et que nous n'avons cessé d'y tenir. Dans ces féeriques palais de Tsarkoë-Celo et de Peterhoff, dont les plafonds d'or sont soutenus par des colonnes de malachite et de lapis-lazuli incrus-

tées de pierreries, l'œil se repose dans un vrai ravissement, de toutes ces splendeurs massives, devant quelques-uns de ces riens que façonnaient nos ouvriers, qu'illustraient nos maîtres et que le génie de Catherine collectionnait avec un goût plein de perspicacité et de jalousie. Voilà, Mesdames et Messieurs, le grand rôle civilisateur qu'il nous faut défendre à travers les âges, à travers l'humanité.

C'est en apportant votre pierre à cet édifice qui transformera la France devant la postérité, et la fera pareille à un de ces temples immortels qu'admire encore la vénération des âges, que vous aurez bien mérité de votre temps et de votre pays. C'est de cette *fidélité* à la plus glorieuse tradition de notre histoire que M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vous remercie, par ma voix, dans la personne de tous, mais surtout de vos organisateurs et de vos maîtres; dans celui de votre président, M. Gagneau, qui met une compétence si grande au service de son infatigable dévouement; dans celle de MM. Robert frères, qui dirigent avec un goût si pur du Beau vos études.

Et, comme les morts ne doivent pas être oubliés, à ces témoignages de reconnaissance je joindrai un hommage posthume à l'homme dont jamais votre gratitude n'oubliera le nom. M. Barbedienne fut l'âme même de la grande réforme qui lia plus intimement le sort de l'ouvrier à celui de l'artiste, en confondant leurs intérêts, en faisant communes, pour eux, la chance et la recherche du succès. En associant le sculpteur aux bénéfices de l'éditeur, sans diminuer le rôle du premier il ennoblit le rôle du second par une collaboration plus étroite. Il fut l'ouvrier d'un fraternel et équitable rapprochement entre celui qui conçoit et celui qui exécute. Or, ceux-là, Messieurs, doivent être loués entre tous, qui savent mettre entre les hommes un nouvel élément de fraternité, et c'est par eux, peut-être, que seront résolus les difficiles problèmes sociaux de l'avenir. (Bravos.)

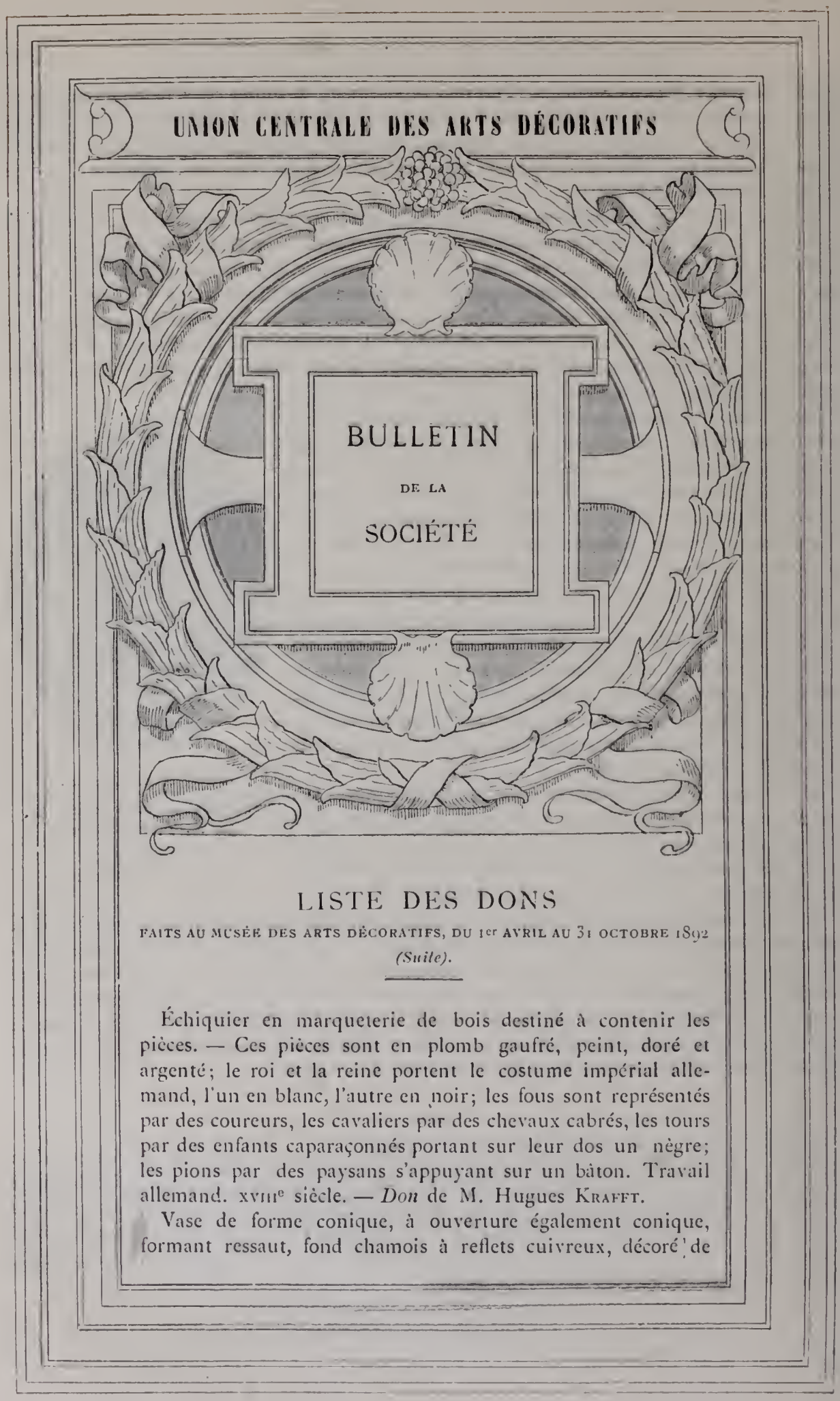
L'enfance de Bacchus.
Plaquette en acier repoussé, par M. Georges Dupré.
(1re mention du concours Willemsens.)

C'est en ces temps troublés surtout, où les fortunes rapidement acquises s'écroulent en de si étranges hasards, qu'il convient d'honorer une vie de travail et de probité, la prospérité même si loyalement et si laborieusement conquise par des hommes comme celui-là. (Applaudissements.)

Je n'ai à vous souhaiter, Messieurs, dans l'œuvre si noble que vous avez entreprise, ni le courage : vous l'avez, ni le succès : il vous attend. J'ai seulement à vous dire que vos efforts sont appréciés comme ils le méritent par le Ministre que j'ai l'honneur de représenter, et que tous les encouragements qui sont en son pouvoir ne vous feront jamais défaut. Vous êtes de ceux qui se suffisent à eux-mêmes et qui rendent la tâche de l'État facile, une tâche toute de sympathie respectueuse, et cependant, croyez-le, à l'occasion dévouée, dont je suis heureux d'avoir à vous offrir l'expression. *(Salve d'applaudissements.)*

***

Après ce remarquable discours, lecture a été donnée, par M. Claudius Mariotton, d'un Rapport sur les concours Crozatier, Willemsens, etc. D'autre part, M. Joindy, le distingué sculpteur, a déposé également le Rapport qu'il a rédigé au nom du Jury d'un concours spécial pour une plaquette d'ornement. Le défaut d'espace nous empêche, à notre grand regret, d'analyser, comme nous le faisons habituellement, ces documents. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur ce sujet.



LISTE DES DONS

FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, DU 1er AVRIL AU 31 OCTOBRE 1892

(Suite).

Échiquier en marqueterie de bois destiné à contenir les pièces. — Ces pièces sont en plomb gaufré, peint, doré et argenté; le roi et la reine portent le costume impérial allemand, l'un en blanc, l'autre en noir; les fous sont représentés par des coureurs, les cavaliers par des chevaux cabrés, les tours par des enfants caparaçonnés portant sur leur dos un nègre; les pions par des paysans s'appuyant sur un bâton. Travail allemand. XVIIIe siècle. — *Don* de M. Hugues KRAFFT.

Vase de forme conique, à ouverture également conique, formant ressaut, fond chamois à reflets cuivreux, décoré de

feuillages et fleurettes tracés en brun rougeâtre. Faïence de M. Clément Cassier au *Golfe Juan*, près Cannes (Alpes-Maritimes). — *Don* de Clément Cassier.

Modèle en cire sur plâtre d'une soupière ovale et son plateau, de style Louis XV, exécutée en argent ciselé par la Maison Bapst et Falize en 1892 pour le Jockey-Club. Prix de concours appartenant à M. le comte de Berteux. — *Don* de MM. Bapst et Falize.

Deux cerfs couchés, la tête relevée formant pendant, de grandeur naturelle. Modèles en plâtre exécutés par M. Auguste Caïn pour la décoration du château de Chantilly. — Les originaux en bronze sont placés sur la Terrasse du Connétable. — *Don* de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Aumale.

Pion de jacquet en bois, décoré en relief, par impression de deux médaillons à sujets emblématiques, avec personnages en costume de la fin du règne de Louis XIV, et inscription latine en exergue. XVIIIe siècle. — *Don* de M. Jules Debut.

Assiette à bords lobés, décorée en bleu de tiges fleuries de barbot jetées; au bord, un filet dentelé; en dessous, la marque A. R. Porcelaine tendre d'Arras. Fin du XVIIIe siècle. — *Dons* de M. Antonin Proust.

Montre à cuvette émaillée fond bleu constellée de petites roses dans une bordure émaillée en vert également constellée de roses. Bordure semblable autour du cadran. Les aiguilles et l'anneau de la montre sont également garnis de roses. — Elle est accompagnée d'une chaîne en or composée de trois chaînons formés de boules à facettes soutenant une plaque quadrilatérale à pans coupés en émaux bleus, verts et roses à laquelle sont suspendus, par quatre chaînons, deux clefs de montre et deux breloques en forme de gland. Fin du règne de Louis XVI. Dans son écrin en maroquin rouge et fers dorés. — Épingle à tête formée par un chien paré de brillants. Commencement du XIXe siècle. Dans un étui en galuchat. — *Dons* de M. le colonel Merlin.

Côté de corbeille oblongue à bords contournés, à angles arrondis, gorge décorée de feuilles d'acanthe et écusson central surmonté d'un bouquet de plumes et accompagné d'une corbeille fleurie et de guirlandes. Bronze ciselé. Signé: H. Lecouty, sculpteur, ciseleur. Concours Villemsens, 1er Prix 1891.

Salière en argent ciselé, de style rocaille, à trois pieds, bords contournés et ajourés, anse supérieure composée de rinceaux, volutes et feuillages. Portant la signature de MM. Lelièvre, sculpteur, et Philippon, ciseleur. Mention au Concours Villemsens, 1891.

Pièces pour l'ornementation d'une monture d'éventail en écaille. — 1° Montant composé d'ornements superposés de style renaissance, fleurons, dauphins affrontés, mascaron et à l'extrémité supérieure placée sur un support, une nymphe dansant, accompagnée d'un enfant. — 2° Anneau d'attache composé de deux chimères ailées et pendentif central. Or ciselé. Composition et ciselure de Rault, dont la signature est placée sous le soubassement de la figurine. Ces deux pièces sont réunies sur une monture en velours grenat.

Cadre quadrangulaire de style Louis XVI, à angles formant ressaut; à la partie supérieure, un cartouche surmonté d'une couronne de fleurs sculptées en ronde-bosse, d'où partent deux guirlandes formant feston et retombant sur les bords latéraux; à la base, un cul-de-lampe formé de feuilles d'acanthe et surmonté de guirlandes de fleurs. — Bois de noyer sculpté par M. Vadrot. — *Dons* de M. J. B. G. C.

Grand plat ovale, creux, décoré en ronde bosse sur un fond figurant un cours d'eau entre deux rives de reptiles, crustacés, poissons, coquillages et branchage avec feuilles de chêne, de lierre et de fougère; le tout aux couleurs naturelles. Sur le bord, la signature d'Avisseau. Le revers est jaspé en bleu, brun, etc. Faïence d'Avisseau père, mort à Tours en 1861.

Petit mascaron, tête grotesque à oreilles dressées, pointues, et bouche largement ouverte, ayant servi de passage à un anneau ou bouton de tiroir. Bronze italien (?) vers 1600. — *Don* de M. Picard.

Cinq figures en carton découpé peint et doré, à membres articulés, montées sur des tiges tournées en corne. Personnages d'ombres chinoises. (Inde). — *Don* de M. Georges Berger.

Moulage en plâtre d'une plaque de cheminée décorée d'un cartouche à bordure de rocailles et de feuillages et surmonté d'une couronne ducale; au centre, un écusson ovale écartelé de *Montgommery*, *Haraucourt*.

Poitiers et *Bassompierre*, et, brochant sur le tout, les armes de *Thiard Bissy*. XVIIIe siècle. — *Don* de M. le marquis d'Estampes.

Grand médaillon à partie centrale concave contenant en relief et réservé en terre cuite non émaillée l'effigie en profil de *Georges Pull;* elle se détache sur un fond émaillé gris bleuté marbré et gravé de branchages tracés en brun; au pourtour bordure plate portant en exergue et en relief *Georges Pull, rénovateur de Bernard Palissy, 1810 + 1819*. Œuvre de M. Jules Pull, 1890. — *Don* de M. Jules Pull.

LISTE DES ACQUISITIONS

FAITES PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, DE MARS A NOVEMBRE 1892

Trois pièces reproductions galvanoplastiques provenant de Lunebourg (Allemagne). 1° Poignard à manche côtelé et garde terminée par deux volutes, avec fourreau ajouré décoré de personnages, figures à gaine, masque de lion, etc., dont la partie antérieure comprend un poinçon et un couteau. 2° Gobelet conique à ouverture largement évasée et terminé par une sorte de poignée formée par une tête de jeune femme; autour de l'ouverture, une légende allemande. 3° Coupe hémisphérique surbaissée, à ombilic portant au pourtour des godrons rayonnants, et élevée sur trois pieds formés par des grenades. L'ombilic, partiellement doré, est décoré de six grenades disposées en couronne autour d'un médaillon central contenant deux écus d'alliance émaillés en couleurs.

Partie supérieure d'une boiserie d'alcôve de forme cintrée et surbaissée, avec motif central composé d'une sorte d'écu orné de rocailles et de feuilles d'acanthe couronné d'un bouquet de plumes et terminé en crosse aux deux extrémités supérieures; à droite et à gauche, des guirlandes de fleurs en ronde-bosse se reliant à un encadrement de joncs entourés d'un ruban. — Bois sculpté. Louis XV.

Groupe de deux Vestales tenant une aiguière. — Terre-cuite attribuée à Marin. XVIIIe siècle.

Deux salières ovales à deux divisions, quatre pieds en console et anse supérieure cintrée; les bords, composés de perles et d'olives, sont rehaussés de dorures. — Porcelaine tendre de Sèvres. XVIIIe siècle. Décor de Baudouin.

Coupe de forme sphéroïdale à bord évasé, à décor repoussé de l'extérieur à l'intérieur; au fond, une rosace rayonnante entourée de trois rangs de perles et d'une guirlande de vigne serpentant; au-dessus, des frises superposées composées de bossages dans des compartiments, colliers d'olives et de perles. — Reproduction en argent d'une pièce faisant partie du trésor gallo-romain découvert à Chaource, près Montcornet (Aube).

Écran quadrangulaire en hauteur à partie supérieure légèrement cintrée, à pieds doubles en volute supportant deux colonnes à fût cannelé cerclées par une bague ornée d'entrelacs et surmontées d'une pomme surbaissée et godronnée; le cadre de l'écran proprement dit est orné d'un ruban enroulé et couronné d'un trophée d'instruments de musique, marotte, etc., accompagné de guirlandes de feuillages et de fleurs. — Bois sculpté. Louis XVI.

Peigne rectangulaire à partie supérieure cintrée, décoré d'une frise ajourée représentant un vol de grues. — Ivoire (Japon).

Étoffe de soie brochée fond blanc côtelé à décor de bouquets polychromes reliés par des rubans bleus et accompagnés de guirlandes de fleurs en vert et de ramages de dentelles. XVIIIe siècle.

Plateau composé de neuf compartiments dont la réunion affecte la forme d'une fleur de lotus, décoré sur fond jaune en émaux de la famille verte de rochers accompagnés de fleurs de chrysanthèmes au-dessus desquelles volent des papillons et des insectes. — Porcelaine émaillée sur biscuit. — Le tout est renfermé dans une boîte en bois de fer dont la forme épouse les contours de la pièce (Chine).

Cornet à renflement médian composé d'imbrications ajourées; au-dessus et au-dessous, couronne de feuilles tressées en relief. — Faïence blanche truitée, Satzuma (Japon).

Bol hémisphérique décoré à l'extérieur sur fond bleu de bouquets de fleurs alternant avec des rosaces en brun à reflets métalliques; à l'intérieur, une rosace octogone contenant un bouquet de roses et d'œillets et bordure arabesques, le tout en brun à reflets métalliques sur fond blanc. — Porcelaine tendre de Perse.

Cartel applique en forme de lyre à culot formé par une feuille d'acanthe; le cadran, encadré d'un tors de laurier, est surmonté d'un sablier ailé; les montants de la lyre, entourés de branchages de laurier entrecroisés, sont surmontés d'un soleil rayonnant. — Le cadran porte le nom de *Le Moine*, à Paris. Bois doré. Louis XVI.

Vase à corps ovoïde aplati, surbaissé, à deux petites anses latérales formées par des têtes chimériques, piédouche rectangulaire et col cylindrique; sur chaque face, des animaux chimériques se détachant en relief sur un fond de grecques, gravés et renfermés dans des compartiments rectangulaires disposés sur quatre rangs. — Bronze chinois.

Coupe affectant la forme d'une pétale de fleur de nélumbo strié, et portant sept petites perles en argent irrégulièrement jetées. — Bronze japonais.

Coupe à pourtour cylindrique à bords saillants décorés d'une grecque gravée au-dessous de laquelle sont symétriquement disposés six lapins de face; la coupe est portée par trois pieds formés par les flots de la mer. — Bronze à patine jaune (Japon).

Coupe en bronze à bords obliques relevés et décorés d'ornements en relief et partiellement dorés; au fond, dans un médaillon, deux poissons en relief. — Bronze chinois.

Théière ovoïde, à ouverture cylindrique, goulot rampant incliné et anse en forme d'anneau relié à une tige courbe, couvercle bombé surmonté d'un bouton; décor polychrome rehaussé d'or, de fleurs de chrysanthèmes sur fond blanc-jaunâtre truité. — Faïence de Satzuma (Japon).

Théière cylindrique côtelée, figurant un faisceau de tiges de bambou décoré de tiges fleuries et d'oiseaux en blanc, jaune, vert et violet de manganèse, sur fonds variés aux mêmes colorations, anse en S et goulot tors émaillés en vert et formés par des tiges de bambou, couvercle plat rentrant à poignée formée également par une tige de bambou. — Porcelaine émaillée sur biscuit (Chine).

Bol hémisphérique évasé, à bords lobés, piédouche cylindrique, décoré en bleu sous couverte; au pourtour, des branchages portant des fleurs et des fruits; à l'intérieur, médaillon central contenant une branche de pêcher chargée de fruits autour duquel sont symétriquement disposées six tiges dressées de fleurs ornementales, bordure limitée par des filets ornés de groupes de fleurettes symétriques. En dessous, la date de *Tching-Hoa* (1465-1488). — Porcelaine de Chine.

Bol campanulé décoré en bleu sous couverte; à l'extérieur, bordure mosaïque à quatre réserves de fleurs; au culot, des rinceaux entrelacés et fleuronnés; au fond, une rosace. — En dessous, la date de *Siouen-Te* (1426-1436). Porcelaine de Chine.

Bol ovoïde émaillé en gris et décoré d'une langouste teintée en rouge avec rehauts d'or, et d'une tige de plante marine à feuillage vert et or. — Poterie du Japon.

Gobelet campanulé décoré en bleu sous couverte, bordure de rinceaux entrelacés, fleurons et rosaces; au-dessous, et recouvrant la panse, une frange de stries ponctuées et formant dentelure; à l'intérieur, des rosaces irrégulièrement semées. — Porcelaine du Japon.

Coupe à libations de forme ovale à trois pieds, et bords évasés formant déversoir; anse rectangulaire accostée de deux dragons ornemanisés, céladon vert d'eau décoré en jaune d'ornements, feuillages et bordure quadrillée. — Poterie japonaise.

Petit vase affectant la forme d'un bouton de fleur de magnolia à six pétales légèrement torses, décoré en bleu sous couverte, alternativement de fonds de mosaïque, paysages avec personnages et inscriptions. — Porcelaine de Chine.

Coupe à eau hémisphérique à trois petits pieds, formée par une feuille de nélumbo à bords relevés, le piédouche dressé formant goulot; à l'intérieur, une petite grenouille émaillée en violet de manganèse, cachant l'ouverture. — Porcelaine de Chine.

Petite coupe ovale évasée et côtelée formée par une feuille de nélumbo à bords relevés; au fond, un crabe. — Porcelaine blanc de Chine.

Petite coupe à eau ovoïde tripode à côtes, formée par une feuille de nélumbo relevée, dont le piédouche dressé forme goulot; à l'intérieur, un petit crabe cachant l'ouverture. — Porcelaine blanc de Chine.

Coupe en forme de coquille à bords dorés et décor polychrome rehaussé d'or, de branchages fleuris, de pivoines et d'aubépines. — Porcelaine d'Imari (Japon).

Plateau affectant la forme d'une grue aux ailes éployées; à l'intérieur, les ailes de l'oiseau sont figurées en demi-relief et cernées d'or; le corps et la tête de l'oiseau sont teintés en rouge, noir, etc., avec rehauts d'or. — Porcelaine d'Imari (Japon).

Petit plateau à bords lobés dont les contours affectent la forme d'un oiseau fantastique (oiseau de Hô), les ailes ouvertes et la longue queue déployée, dont les plumes sont figurées en demi-relief; décor polychrome rehaussé d'or; le revers est décoré de rinceaux en bleu sous couverte. — Porcelaine du Japon.

Coupe en forme de coquille. — Faïence du Japon.

Vase à corps ovoïde et col cylindrique à ouverture évasée, décoré en bleu sous couverte; sur chaque face, un grand médaillon en hauteur à angles arrondis, contenant d'un côté des meubles et objets sacrés, de l'autre un rocher fleuri et des oiseaux; à la base du col, bordure crénelée décorée de grecques. — Porcelaine de Chine.

Couronnement de glace cintrée à contours festonnés, soutenu par deux masques de satyre à longue barbe et ailes déployées au-dessus de la tête d'où partent des guirlandes se rattachant à la partie supérieure; au centre, un masque de femme coiffé d'un diadème et accosté de deux chimères ailées; la composition se termine par une sorte de panache formé de feuilles d'acanthe, guirlande de feuilles de laurier et bouquet de plumes disposées en couronne. — A. B. C. D. Quatre fragments du même cadre. — A. Ornement latéral figurant un carquois et une guirlande. — B. Baguette d'encadrement godronnée. — C. Ornement à coquille centrale accompagné de rinceaux à feuilles d'acanthe ayant formé le culot du cadre. — D. Fragment de rinceau à godrons et feuilles d'acanthe. — Bois sculpté et doré. Louis XIV.

Vase turbiné à pied élargi, petit col évasé, couverte brun rouge semée de paillettes métalliques, décorée de dragons volants tracés en noir et argent. — Porcelaine du Japon (Makudzu).

Tabouret triangulaire à côtés légèrement cintrés, à trois pieds en console reliés par des traverses à couverte gros vert, bandeau en retrait portant sur chaque face une tige fleurie en relief de roses dont les fleurs sont teintées en violet de manganèse; sur le dessus, un cachet portant un caractère en saillie. — Faïence de Rakou (Japon).

Coupe sphérique fond blanc truité, décorée au pourtour d'une frise de rinceaux à fleurs ornementales dessinées en noir et réservées en blanc sur fond chamois pâle; autour de l'ouverture, bordure de quadrillages tracés en noir; à la base, bordure de fleurs et rosaces également tracées en noir. — En dessous, la signature de *Kenzan* (?). — Faïence du Japon.

Grand lit d'apparat quadrangulaire à côtés légèrement déprimés, à quatre pieds et quatre colonnes à base en balustre enveloppé de feuilles d'acanthe et reposant sur une couronne de fleurs; le fût cannelé est enroulé de guirlandes et supporte des coupes couvertes au-dessous desquelles viennent se draper des rideaux. — Le panneau placé au pied du lit est décoré de guirlandes et de bouquets de fleurs, et accosté de deux pilastres cannelés; il supporte un couronnement composé de flèches avec bouclier et tiges de pavot; le panneau de la tête, plus élevé, comporte une décoration analogue. — Le baldaquin, supporté par des tiges de fer courbes enveloppées par les rideaux, est décoré d'une frise de feuillages en relief et d'une corniche de feuilles d'acanthe; il supporte aux angles quatre pots à feu; sur la face et à la tête, des colombes posées sur un piédestal; sur les côtés, des panaches; il se termine en dôme surmonté d'un bouquet de feuilles d'acanthe; le tout en bois sculpté et doré. — Les rideaux sont en satin bleu à rosaces blanches brochées, et garnis de passementeries. — Travail italien. Fin du XVIIIe siècle.

Le Directeur-Gérant :
VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11

RELIURE (XIXe SIÈCLE)

IMP. PHOT. ARON Frères, PARIS

PROJET DE RELIURE

Concours organisé par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie

COMPOSITION DE M. GENTIL (3e prix)

LA DÉCORATION DES BOUTIQUES

A Edmond de Goncourt.

Il y a quelques années, l'inauguration d'une boutique située sur le boulevard, en plein cœur de Paris, suscita une vive émotion. Pendant de longs mois, une palissade hermétiquement close, presque aussi haute que la muraille de la Chine, avait protégé contre la curiosité des badauds le mystérieux travail d'enfantement qui s'exécutait là. Fiévreusement, une nuée d'ouvriers avait peiné, jour et nuit, sans relâche, derrière ces planches; tenu en éveil par le bruit des marteaux, le voisinage ne dormait plus; tous les corps d'état s'étaient pressés, affairés, apportant des bronzes, des marbres, des bois précieux, mal dissimulés sous des bâches. Et la foule, aussi émue que Psyché tenant la boîte de Pandore, avait senti un frémissement respectueux lui courir à fleur de peau, en contemplant les madriers impassibles qui cachaient la réalisation d'un rêve féerique.

Mon âme a son secret, ma vie a son mystère.

Or, l'instinct ne l'avait pas trompée; elle avait raison de s'émouvoir, la foule, car pareil effort décoratif fut rarement, je crois, tenté dans un emplacement aussi restreint.

Quand on enleva les voiles pour poser les glaces de la devanture, je fus ébloui du luxe, du soin, de la perfection d'exécution, du talent même jeté à profusion dans ces quelques mètres carrés.

En écho assourdi de notre Académie nationale de musique, l'influence de M. Garnier perçait un peu partout, paralysant la personnalité trop asservie de l'architecte, mais exaltant, pour la joie des yeux, la somptuosité du décor. Sur le sol, une riche mosaïque de bois; sous les soffites, des colonnes corinthiennes aux élégantes cannelures; une cheminée monumentale en porphyre rappelant, par ses proportions et son allure, celles du foyer de l'Opéra; des lambris et des portes en acajou massif, un escalier en bois sculpté; au plafond, des figures exécutées dans les tendances de Cabanel et représentant des divinités païennes; des cartouches, des guirlandes, des entrelacs, des gaudrons, des consoles, des candélabres, des torchères, des

lustres; un ruissellement d'or, un éblouissement de lumières, une orgie de couleurs, une apothéose paradisiaque.

Devant une telle magnificence, l'intérieur du château de Chambord semblait froid, et la chambre à coucher de Louis XIV légèrement mesquine.

A quel inestimable joyau était donc destiné ce merveilleux écrin? A quelle divinité élevait-on un temple aussi magnifique? A quel public de millionnaires était réservé ce palais d'Aladin? Quel aristocratique commerce s'installerait au milieu de ce luxe royal? Dans cette boutique unique, admirerait-on les œuvres, triées sous le volet, des plus illustres peintres, des plus grands statuaires de notre époque? ou des meubles précieux composés par quelque génie inconnu? ou des orfèvreries dignes de Benvenuto et de Caffiéri? ou des étoffes tissées dans des mélancolies de lune et des fulgurances de soleil, hypnotisantes comme un sonnet de Baudelaire, troublantes comme l'harmonie de Schumann? ou des bibelots raffinés, des antiquités inappréciables, le trésor inviolé d'un rajah de Golconde désireux de se moderniser en liquidant les pierreries jalousement amassées par vingt générations d'ancêtres?

Mon lyrisme déraillait, et quinze jours plus tard j'étais fixé.

Des cylindres en tôle noircie, portés sur des roulettes et munis d'une poignée en os, encombraient ces salles de gala : l'ingénieur Choubersky emménageait à la bonne franquette ses poêles mobiles, fortement intimidés, je suppose, par ces splendeurs et par les regards méprisants dont les foudroyaient les dames à péplum qui se carraient, au plafond, dans les molles attitudes réservées aux habitants de l'Olympe.

Je l'avoue, ce faste assyrien me parut excessif pour offrir l'hospitalité aux appareils, pratiques mais modestes, chantés par ce pauvre Mac-Nab, et que s'offrent les ménages économes moyennant une redevance mensuelle de dix francs. Évidemment les commis de cette honorable maison doivent avoir plus fréquemment affaire avec le faubourg Saint-Antoine qu'avec le faubourg Saint-Germain. On est obligé de constater, dans la circonstance, un manque de proportion, une oblitération de la vision, une désorientation cérébrale, une erreur de raisonnement que l'on rencontre malheureusement dans l'aménagement de presque toutes les boutiques parisiennes.

L'éducation artistique qui sévit en France est, en majeure partie, la cause d'un mal passé depuis longtemps à l'état endémique. Au lieu de se plier aux caractères spéciaux d'une industrie et de consulter ses besoins, l'ornementation, intervertissant les rôles, affiche la prétention de tout régenter. De là une source de déboires et de contresens dont le ridicule n'égale que la prétention. L'application de formules étroites et d'une esthétique immuable, hiératique, autoritaire, emprisonnée dans les termes d'un théorème algébrique, impose des obligations qui violent la logique la plus élémentaire et brisent l'élan d'une imagination tant soit peu indépendante.

Par sa structure, la boutique ressemble actuellement à une salle de spectacle dont le rideau d'avant-scène serait remplacé par la devanture. On peut modifier à sa guise ces murs nus et impersonnels qui, par la volonté de l'architecte, deviendront dieu, table ou cuvette. Fort amusants, en somme, ces brusques changements à vue suivant l'action, ainsi qu'au théâtre, et encadrant rationnellement l'industrie du nouvel occupant. L'imaginatif trouverait là matière à l'exécution d'esquisses décoratives d'aspect et de sentiment différents, qui amuseraient le regard, égaieraient la rue, formeraient le goût du passant et doteraient d'intérêt les promenades sans but du flâneur. Or, à de trop rares exceptions, nos boutiques s'alignent à côté les unes des autres, figées dans leur uniforme monotonie et rappelant les figurants aux minables silhouettes qui portent des costumes de seigneurs avec la distinction de souteneurs de barrière. Mêmes corniches, mêmes moulurations, mêmes sculptures, mêmes attributs, mêmes peintures, aussi bien pour le joaillier visité par des princes que pour le fabricant de margarine à un franc le kilo. Elle s'est réfugiée au rez-de-chaussée de nos maisons, l'introuvable égalité. Qu'on réédite un plafond à caisson Henri II ou qu'on reproduise un entablement classique, l'impuissance reste identique. Dans son for intérieur, le maître de l'œuvre a décrété que son devoir à lui, docteur ès idéal, lui ordonnait de planer

au-dessus des vulgarités de ce monde et d'utiliser son bagage scolaire en appliquant des théories qui ne souffrent pas la discussion. Tant pis! le boutiquier et le client se débrouilleront à leur fantaisie. Quant à lui, inébranlable comme la tour Eiffel, il dirige les travaux sans se préoccuper du genre de commerce qui va, sous ses auspices, tenter la fortune. Pourvu qu'il ait collé des poutrelles en staf sous un plancher en fer, qu'il ait dissimulé les colonnes de fonte sous une couche de stuc ou qu'il ait placé pas mal de modillons au plafond, il est tranquille avec sa conscience.

Mon distingué collaborateur Fourcaud, avec sa caustique ironie habituelle, s'étonna un jour, dans le *Gaulois,* de voir des théories d'Amours gambader dans la frise de l'hôtel d'un grave magistrat, tandis qu'à côté l'effigie de Minerve gardait la porte d'une danseuse folâtre, encore plus célèbre pour ses aventures galantes que pour ses ronds de jambe. Ces anomalies n'existent pas seulement sur les façades en pierre, elles courent les rues, et notre culte pour l'Olympe, la Mythologie et l'Antiquité nous pousse à commettre souvent de bien burlesques quiproquos.

Que le lecteur n'interprète pas mal ma pensée : je ne m'insurge nullement contre le luxe, qui est, en somme, un moyen de réclame, un attrait, dont le commerce a parfaitement raison de se servir, et je ne préconise pas pour nos magasins le badigeon à la colle et les plinthes en sapin. Je déplore seulement un gaspillage maladroit et surtout des principes de décoration conduisant à un lamentable maquillage de la vérité, à une banalité obligatoire qui annihilent les qualités si particulièrement primesautières de notre race.

Ne serait-il pas possible de tenter la révolution qu'a osée, dans l'affiche, le génie de Chéret? Son talent novateur a su recouvrir d'une brillante poudre d'or les sujets les plus plats, et parer de charme les réclames les plus lourdes. L'exquis descendant de Watteau n'a pas eu l'idée de demander ses inspirations à la Grèce ou à l'Italie, ni d'aller fouiller des cendres mortes pour y déterrer ses modèles. Il s'est contenté de regarder autour de lui et de rendre la grâce de nos femmes, la joliesse de nos enfants, la typique physionomie de notre époque. Le procédé est certes fort simple, à la portée de tous, et je ne m'explique pas le vertige qui nous pousse vers un mirage menteur et nous entraîne à chercher si loin ce que nous avons si près de nous.

Le constat est humiliant; mais Paris la ville lumière, Paris la capitale du monde, Paris la reine du goût, compte à peine vingt ou vingt-cinq boutiques marquées d'un cachet original dénotant une idée neuve, une recherche raffinée, une tentative personnelle, un effort cérébral, une manifestation artistique.

D'une pareille pénurie, il résulte qu'au clinquant tapageur, à l'exhibition de pédantes compilations d'école, je préfère les installations d'antan qui disaient naïvement mais nettement ce qu'elles avaient à dire. Les boutiques restaient des locaux où l'on vendait quelque chose, ni plus, ni moins, et les enseignes si curieuses, si ingénieuses, si pittoresques, si parlantes et souvent si artistiques, se chargeaient de renseigner le passant et de raccrocher le chaland. Ici, un auvent mobile, servant la nuit de défense contre les tire-laines, se relevait le jour pour préserver l'étalage de la pluie ou du soleil; là, de solides barreaux, beau spécimen parfois de ferronnerie, protégeaient les miches dorées et les brocs de vin mousseux contre les convoitises trop promptes des guenilleux. Certes, ni luxe, ni confortable, ni recherche; mais, par contre, nulle prétention, nul avortement, et fréquemment d'heureuses trouvailles. Nos aïeux n'avaient aucunes velléités d'érudition, et ils ne connaissaient, en fait de style, que celui de leur temps; de la sorte ils ne mêlaient ni Vénus ni Apollon au débit d'une aune de drap ou d'un quarteron de pommes, et personne ne s'en plaignait.

L'intérieur du *Printemps* montre tout le parti qu'un tempérament d'artiste, tant soit peu chercheur, sait tirer de l'industrie contemporaine: l'ossature des bâtiments, librement accusée et collaborant à l'harmonie de l'ensemble; la lumière entrant par de larges baies multipliées à profusion; des points d'appui graciles réduits aux strictes proportions imposées par les nécessités statiques; des cabochons lumineux, de discrets semis de rinceaux et de fleurons, des aplats de tons neutres, quelques rehauts d'or, d'ingénieux arrangements

de motifs métalliques; tantôt des effacements pour ne pas nuire aux chatoiements des étoffes, et tantôt des coups de clairon pour appeler la foule, et partout et toujours la préoccupation de laisser valoir les soies, les velours, les dentelles, les tulles, les brocards, les meubles et les

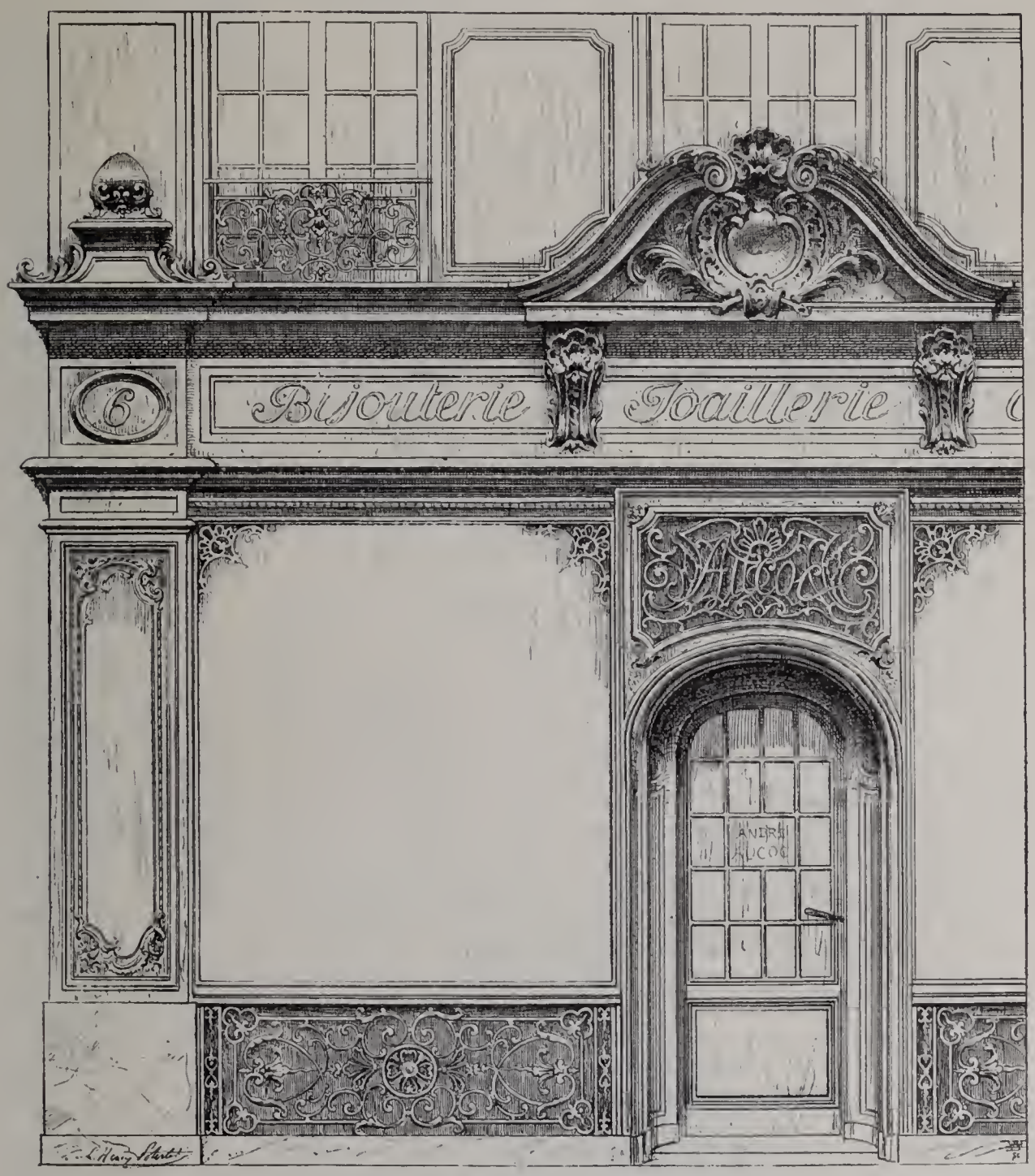
Magasin de M. Boisson, avenue Ledru-Rollin.

mille coquetteries féminines qui encombrent ces grands bazars mondains. Il y a là une mise au point fort juste, une unité très remarquable dans la conception d'où se dégage un charme capiteux et pénétrant.

Il est certain, en effet, que, sans analyser ses propres impressions, un spectateur ne résistera pas à la séduction d'un monument dont les qualités flattent à la fois ses yeux et son

esprit et satisfont son instinctif besoin de logique, quelle que soit d'ailleurs l'importance de l'œuvre.

Un fabricant de meubles de l'avenue Ledru-Rollin, M. Boison, a eu l'heureuse initiative



Magasin de M. Aucoc, rue de la Paix.

de rappeler son industrie dans la décoration de sa devanture. Une cariatide, représentant un ouvrier du faubourg et symbolisant le travail du bois, soutient l'entablement dans un beau mouvement de robustesse confiante. Malheureusement l'auteur, qui a craint de se montrer révolutionnaire jusqu'au bout, a fâcheusement chaviré dans la partie architecturale, dont les réminiscences Renaissance ne s'allient guère à la profession de foi moderniste de la sculpture.

M. Aucoc, l'orfèvre de la rue de La Paix, n'a pas cherché l'application d'une formule

nouvelle dans son installation, et je le regrette. Du moins, avec un tact très fin, son architecte a-t-il choisi un style qui servit de cadre aux pièces d'argenterie et aux bijoux réunis chez son opulent client. Le Louis XV répondait à souhait à des exigences aussi clairement formulées. Avec ses trumeaux en noyer sobrement sculptés, sa porte basse à petits bois, ses panneaux en fer forgé, ses délicats profils, sa tenture purée de pois, elle est vraiment exquise, cette boutique, et sa tenue distinguée, sa grâce réservée, son luxe discret sont d'un dangereux voisinage pour l'éclat tapageur des maisons d'alentour qui rappellent les mises endimanchées d'un palefrenier en bordée.

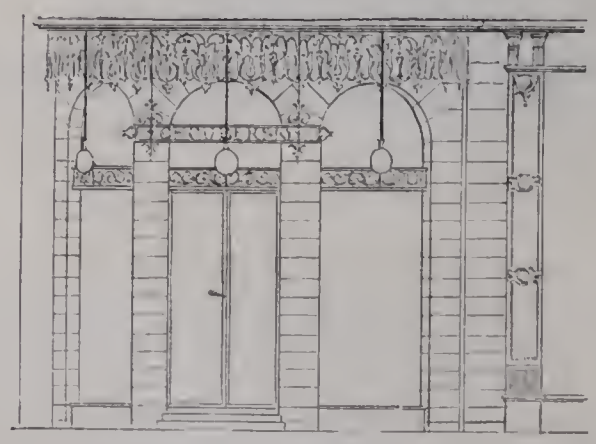
Le cabaret romantique du *Chat-Noir*, trop hétérogène, trop fardé, trop bric-à-brac, trop soigneusement désordonné, mais amusant quand même grâce à son débraillé bohémard et à son suggestif parfum d'intellectualité, a beaucoup perdu depuis qu'il a été dépouillé des peintures du maître Willette, un des premiers décorateurs du siècle avec Puvis de Chavannes.

Plus favorisée, l'*Auberge des Adrets* a gardé son aspect, qui est d'un archaïsme plus soigné, plus correct, plus étudié, plus su, mais peut-être moins vivant que celui de la rue Victor-Massé. Ces fantaisies offrent un ragoût littéraire dont la saveur épicée nous change — et sans déplaisir, grand Dieu! — des plafonds chamarrés de salamandres du café de Paris, et des lambris blanc et or du café de la Paix. Toutefois, la mode s'en mêlant, on a exagéré la note, et les mauvais succédanés du *Chat-Noir* et de l'*Auberge des Adrets* sont devenus aussi horripilants que les tavernes à vitraux moyenageux dont nous avons été assassinés sans miséricorde.

L'artiste qui compose avec goût l'aménagement d'une boutique est tellement rare, son talent passe si parfaitement inaperçu, la peine qu'il prend est si mal récompensée, qu'en terminant cette rapide nomenclature il m'est impossible de résister au désir de signaler la modeste installation d'un épicier, au coin de la rue des Francs-Bourgeois et de la rue Vieille-du-Temple, dans la maison gothique dont la tourelle est un petit chef-d'œuvre de proportions, et qui reste, adorable et souriante, debout sur les ruines du passé. La devanture du magasin, en chêne apparent, a été composée avec un pieux respect et une connaissance approfondie du style de l'immeuble; la soudure est si habilement pratiquée qu'elle ne choque pas, et que les pierres vénérables évitent le déshonneur d'un rapiéçage humiliant. L'architecte inconnu qui, par amour pour son art, par dignité pour lui-même, a exécuté cette charmante restauration perdue dans un coin du Paris populeux, mérite les plus chaleureux éloges. Lui parviendront-ils? J'en doute. La chance, la gloire, la fortune, le succès n'aiment généralement que les médiocres et ne vont jamais qu'aux officiels.

Quand donc verrons-nous le ministre prédit par les Écritures qui saura découvrir les mérites ignorés et discerner les artistes obscurs, n'eussent-ils, dans leur vie, décoré qu'une boutique sans reproduire les devantures voisines?

FRANTZ JOURDAIN.



Magasin du boulevard des Italiens.

L'ESTHÉTIQUE

DE LA TOILETTE FÉMININE

Cher Monsieur,

Vous avez pensé que pour parler comme il convient de cette suprême expression de l'art de la femme, de cette manifestation esthétique de ce qu'il y a en elle de plus gracieusement féminin, — c'est de la toilette qu'il s'agit, n'est-ce pas? personne ne peut plus en douter, — vous avez pensé, dis-je, que la première qualité requise était d'être femme soi-même. Vous avez eu la galanterie de vous adresser à moi, ce en quoi faisant vous ne m'avez pas fait un petit honneur. Je voudrais répondre, dans la mesure de mes faibles capacités, à la bonne opinion que vous voulez avoir de moi. Tel est le but de cette lettre. Je vous l'adresse de chez mon couturier, ce qui lui donne comme une sorte de baptême.

On attend beaucoup, chez mon couturier, quand on arrive en retard, ce qui est le cas de toutes les femmes, et qu'on a laissé passer son tour. Ses heures, ses minutes, ses secondes sont prises sans une lacune pour s'y glisser. Or, si les femmes aiment assez à se faire attendre, rien ne révolte plus leur nature nerveuse que d'attendre.

Mais je reviens à ma lettre et à vous.

Sur le petit bureau pur Louis XV — mon costumier est amateur, collectionneur et connaisseur — mes doigts viennent d'ouvrir, tandis que je m'énervais en songeant à ma garniture manquée (manquée est le mot!), de feuilleter distraitement, pour remuer, manier quelque chose, dépenser leur agacement, un recueil de modes anciennes. Quel défilé de caricatures! Pouvait-on se fagoter ainsi!

Enfin, elles parvenaient à plaire ainsi, si nous en croyons les romans de l'époque! Et plaire, n'est-ce pas le premier, l'unique but de la femme, sa raison d'être, l'emploi normal, logique de sa vie?

Je ne connais rien de plus instructif pour une femme que ces recueils de ce qui fut l'élégance de nos mères et grand'mères.

Voici ce qu'elles furent! mieux que cela : ce qu'elles voulurent être! C'est leur rêve de séduction, leur idéal, leurs aspirations, ce qu'il y a eu en elles de plus *elles,* qui se dégage, pour qui sait voir et recomposer pour comprendre, de ces formes déconcertantes et, au premier abord, semblant confiner au grotesque. Il s'agit de se mettre au véritable point de recul, voilà tout.

Savez-vous que rien n'est plus difficile que la remise à la scène de ces *dépaysées* détonnant comme en une vieille romance de la période troubadour saule pleureur? Nos plus habiles directeurs de théâtres parisiens y donnent souvent leur langue au chat. On ne s'en tire qu'à force de subtilité artiste, en procédant par abstraction, ni plus ni moins que nos philosophes de l'*objectif* et du *subjectif,* ainsi que disait si gentiment la pauvre Samary dans *Le monde où l'on s'ennuie.*

Ah! quand il s'est agi de remonter *Antony* à l'Odéon! Que de difficultés, que d'impossibilités! Permettre à Mlle Réjane d'être dramatique, attendrissante, passionnante, avec des manches à gigot, une taille non moins en gigot, et une coiffure à coques invraisemblables, une coiffure mi-chinoise, mi-naturelle de Madagascar, Pomarée de pendule!

On s'en tira tout de même. Mlle Réjane put affronter la rampe sans faire éclater de rire, put même faire pleurer son public à chaudes larmes.

On procéda par voie de généralisation comme font les artistes-peintres. Un portrait exécuté par un homme de talent ne nous choque jamais, tandis qu'une photographie de vingt ou trente ans de date nous fait l'effet d'une chose si extraordinaire lorsqu'elle nous met en présence des tuiles sans fin, des manches pagodes et de l'indicible crinoline, une des gloires les moins contestées, cependant, du second Empire, en quelque sorte *le couronnement de l'édifice.*

Ceci est chargé de répondre à l'objection que vous devez être tenté de faire.

— Mais, chère Madame, nous avons vu toutes les modes revenir à leur tour sur l'eau depuis une dizaine d'années, et nous n'avons pas protesté, pas crié : *Au carnaval!*

C'est vrai! Mais c'est parce qu'elles reviennent revues et corrigées, exactement comme le costume de Mlle Réjane.

Laissez-moi donc revenir, moi, à mon recueil vieux jeu.

Il ne sera pas, d'ailleurs, nécessaire pour cela de sauter du coq à l'âne. Nous allons nous retrouver sur le chemin d'hier, mais pour y marcher dans le sens voulu.

Je vous parlais de toilettes repêchées dans le passé. J'ai ajouté que cela n'avait jamais bien reçu de caractéristiques modifications sans que l'on fît tant soit peu *la toilette* à ces toilettes. La première page qui cède sous le pouce de ma main gauche, tandis que je trace ces lignes de la droite, est une preuve frappante, un exemple typique de cette constatation.

La gravure coloriée représente une *merveilleuse* du temps du Directoire. On sent que David a passé par là : elle est vêtue *à la Grecque*. Ce que disait Napoléon visitant le peintre du *Sacre* dans son atelier de circonstance, proche la Sorbonne : « David, je te salue! » la mode le disait déjà, le faisant jusqu'à terre. Que de rhumes, de maux de

Poupées exécutées par Mme Cossin, pour l'*Histoire du costume à l'Exposition des Arts de la Femme.*

gorge, de fluxions de poitrine nos mères ont dû au retour à l'antiquité! Que les Grecs et les Romains ont fait éternuer de jeunes femmes, plus froides aux jours d'hiver que les statues *modernisées* qu'elles avaient la prétention — certes, oui! la prétention! — de rappeler! Une antiquité bourrée de pastilles de gomme et de réglisse!

Comme le dit éloquemment mon couturier en ses heures d'improvisation (que ne crée-t-on pour lui une chaire au Collège de France! M. Heuzey fait bien un remarquable cours sur l'histoire du costume à l'École des Beaux-Arts) : « L'antiquité! est-ce que l'antiquité a su ce que c'est que le vêtement? Elle s'est drapée, voilà tout! Elle n'a jamais eu de costume proprement dit. Elle n'a pas dépassé le drap de lit, le rectangle d'étoffe disposé d'une certaine façon, enfantant des plis tenant du génie, je le veux bien!... mais pas trace de coupe! Cela suppose du mouvement, des attitudes, du style dans l'allure; mais ce n'est pas fixé, définitivement réalisé, sorti création des mains de l'artiste. Autant en emporte le vent. C'est une enveloppe, heureuse ou non, par laquelle tant vaut la femme qui la porte, et lui donne sa valeur expressive par ricochet, tant vaut la chose; mais on ne peut pas donner à ce tissu, banal en lui-même, amorphe, n'ayant qu'une qualité : la souplesse, le nom de toilette. Autant comparer les vagues de la mer, les flots mouvant indéfiniment à une solide, à une durable, à une puissante décoration d'architecture. La toilette commence à l'emploi des ciseaux, suppose le génie de la coupe. La coupe! Le sublime secret de l'art est là! »

Tout en causant avec vous à bâtons rompus, au hasard de l'idée qui passe, file, revient, je continue à feuilleter mon album-recueil... distraitement.

Le premier Empire *romanise* les femmes. Il n'en pouvait être autrement : César se fait rendre ce qui lui appartient.

Le maître a un profil latin de camée : toutes les femmes voudront se donner des profils de camée ou de monnaies romaines. On ne croisera plus que des patriciennes, des matrones, des *impératoresses*. Le voyage du jeune Anacharsis, en compagnie du brave abbé Barthélemy, est terminé; terminées les excursions en idée à Herculanum et Pompéi : l'aigle plane au-dessus de la Ville Éternelle. Venu *de clocher en clocher* — ce qui, par parenthèse, lui procurait un fameux air de coq — il a sauté du perchoir des enseignes des légions prétoriennes sur celui qu'on lui présentait au haut de la hampe de nos drapeaux. *Ave Cesar!* Tous les Brutus de la Terreur ou se sont fait tuer, ou sont allés s'asseoir, baronnifiés ou comtifiés, au Sénat conservateur. L'empire romain! l'empire romain! Les hommes ne peuvent reprendre la toge, — quelques élèves de David ont cependant tenté l'aventure; — la toge est trop en désaccord avec le mode d'existence moderne. Mais les femmes sont là! La maréchale Lefèvre va se mettre en Faustine.

— Ça te la coupe, mon filston! comme elle disait à l'huissier de service aux Tuileries.

Restauration des Bourbons, retour au culte de *nos rois!* Romantique moyen âge! Pourpoint rouge de Théophile Gautier, qui ne s'en doutait guère, tu es un acte de foi politique et social. Mesdames, à vous l'honneur! ne vous laissez pas distancer! En marche les ajustements vieille France, vieille cour, loyalistes, *monarchie* de nos mères (heureusement!) aussi bien que de nos pères!

Ah! cher Monsieur, que n'êtes-vous à côté de moi pour parcourir aussi mon recueil-album! Je vous promets qu'il en défile de toutes les couleurs... et de toutes les formes.

Et vous, Louis-Philippe!... La toilette bourgeoiso-constitutionnelle! La Charte devenue une vérité drapée et portée avec le chic de la rue des Lombards, aussi avec la dignité de toute la garde nationale réunie!

Non! non! comme on rirait, si l'on n'était forcé de s'avouer que nous reprenons une à une, depuis une quinzaine d'années, toutes ces horreurs, — revues et corrigées, c'est entendu, — et que nous les trouvons charmantes!

Diderot disait un jour à sa fille :

— Il est affreux, ton chapeau, et, de plus, il est si grand que ton aimable visage est perdu au fond.

Et la petite, qui était bien la fillette de son père pour l'esprit, le diable-au-corps de la verve s'allumant au premier choc :

— C'est pour donner le désir de venir nous chercher dans ce fond. Nous savons ce que nous faisons, va, papa!

C'est peut-être d'une façon analogue, par habile opposition de cadre, que nos toilettes nous servent. Je dis « nous servent »; car toute toilette est avant tout une arme, une série d'armes, un arsenal.

La toilette n'est pas seulement demi-traditionnelle, demi-historique; elle est aussi.

pour une part, géographique. Elle a terriblement japonisé durant ces dernières années. Les femmes ont voulu se mettre en harmonie spirituelle avec les bibelots de leurs étagères. Elles ont su devenir bibelot elles-mêmes, bibelots de la *Terre du soleil levant*, mais mitigé, selon la règle, dans de fortes proportions *article de Paris*.

Que voulez-vous! Parisiennes avant tout!

Grâce à un artiste dont l'univers s'étonne de ne plus entendre le nom renvoyé par tous les échos, la Parisienne du XIXe siècle a eu sa toilette personnelle, ne devant plus rien au passé, ni à l'exotisme.

Sarah Bernhardt a inventé la toilette maigre et souple, la toilette couleuvre, la toilette nerveuse, la toilette plus femme que la femme qui la porte, la toilette quintessenciée de féminité raffinée, névrosée, excentriquement sobre, improbable, et cependant profonde de tact, sublime de décadentisme, de déliquescence sans rivale pour le chic.

Que pourrait-on trouver après cela? Il faut tirer la corde! L'expression féminine d'un siècle et d'une société est trouvée, sa formule d'art fixée. C'était génial!

Quelles piètres trouvailles, à côté, que les *postes aux lettres* et les *suivez-moi jeune homme* du second Empire! Du détail, de la surcharge, de l'exagération dans le rien, de la mièvrerie, de l'afféterie! la partie plus importante que le tout! En un mot, le contraire de l'art vrai, qui procède toujours par grands traits, supprime ou met à l'arrière-plan, à sa vraie place, l'accessoire, pour dégager le caractère.

Avec les modes Sarah Bernhardt, — ce nom mérite de leur rester devant la postérité, cette artiste les ayant non seulement imaginées à leur début, les ayant tout au moins mises en circulation, mais encore les ayant mises en valeur, et en quelle valeur! les ayant en quelque sorte signées de son corps, marquées au cachet de son illustre maigreur, — avec les modes Sarah Bernhardt, donc, au contraire tout résida dans le galbe, la silhouette générale, la coupe. Les parties se subordonnent magistralement à l'ensemble, le servent, ne sont, selon la formule esthétique par excellence, que la diversité dans l'unité.

Cette toilette est un type, non un simple ornement. Elle n'est pas qu'une partie du décor, elle a sa valeur propre. Elle est une création harmonique formant un tout, un organisme auquel il ne manque que le souffle — la femme le lui prêtera — pour vivre, de chose devenir être.

Souple, plastique, comme tout ce qui est vivant, elle se prête aux modifications les plus diverses sans cesser pour cela d'être *elle*. Elle est une et elle est multiple, capable des adaptations les plus illimitées. Elle atteint le maximum d'effet avec le minimum d'effort. C'est peut-être plus une essence indéfinissable qu'une chose matérielle. Elle est, si l'on veut, la féminité chiffonnée, faite étoffe, et multipliant indéfiniment son charme dans cette incarnation ondoyante, jamais pareille et cependant poursuivie, retrouvée, respirée sans cesse, grisante ainsi qu'une illusion devenue image, plus qu'image : palpable, tangible.

La séduction des Ondines des vieilles légendes provenait-elle d'autre chose ?

Les femmes, fuselées dans ces toilettes, pouvaient à leur gré, selon leur caprice, se faire orientales de l'extrême, du moyen et de l'Orient classique, héraldiques, saintes mystiques, capiteusement diaboliques..., pouvaient surtout se parer de leur manière d'être la plus intime, la manifester, s'envelopper comme d'un parfum épandant l'énigme que

toute femme méritant ce nom recèle en elle, et dont, vous autres hommes, vous êtes si entêtés, qu'au fond vous ne cherchez qu'à deviner.

Que voulez-vous que l'on invente à présent? Le dernier mot a été dit, le sommet gravi, le maximum atteint, et atteint sans effort apparent. Il n'est plus possible que de rester en deçà du but ou de le dépasser — ce qui n'est pas l'atteindre.

La femme du XIXe siècle s'est révélée, a trouvé et exprimé son moi en fait de toilette : les lauriers sont coupés. Nous avons bien tort d'espérer de nouvelles couronnes. *Nous n'irons plus au bois.* Quant à ce que sera à même de faire le siècle prochain, quant à ce qu'il fera peut-être, c'est le secret de l'avenir. C'est encore au théâtre que nous devons notre costumage actuel, — le théâtre joue un si grand rôle chez nous, nous sommes si cabotins et cabotines, — mais il nous vient de moins haut: il procède uniquement de l'opérette. Il réclame, appelle la musique d'Audran. Nous sommes encore des représentations *extra-muros* — j'entends les murs des Bouffes — de *Miss Helyett*, déjà tant représentée.

D'un autre côté, les grands magasins, avec leurs rayons de confections, sont en train de tuer la toilette, artistiquement parlant. Ils la démocratisent, ce qui ne saurait être un mal; mais ils en font un produit fabriqué par grosses, ce qui n'est pas un bien. Ils habillent en tas, en masse, à la façon des fournisseurs d'habillements militaires, non pas une femme, telle ou telle femme, mais un quartier, une catégorie sociale, avec ramifications à travers plusieurs autres. On se demande pourquoi il n'y a pas de carnaval valant la peine qu'on en parle chez nous. C'est peut-être parce que nous avons le carnaval à l'état continu, durant toute l'année, sur nos places, dans nos rues et promenades. Que pourrait-on inventer de différent, de capable d'attirer l'œil, au milieu de ce *carnaval?*

Les grands magasins sont les ennemis nés de la coupe. Leur affaire est la garniture. *Magnifique et pas cher,* telle est leur devise. Or, la coupe taille en tous sens, mord aussi bien sur les billets de banque que sur l'étoffe.

« Enlever! s'écrie le rayon de confections; jamais de la vie!... Ajouter, plutôt! Plus *ça tient de la place,* plus ça fait de l'effet. Être ne signifie rien, paraître est tout. La coupe est une des formes de la guillotine, en fait de toilette. Abolissons la peine de mort dans le domaine de la mode! La garniture, la garniture, Mesdames, tout est là! Au moins, on en a pour son argent! Garnissez, mortelles, ne coupez pas! Plus il y en a, mieux ça vaut. Compliquons, amplifions, agrémentons. Quand il n'y en aura plus, il y en aura encore. Le détail est sans bornes par définition : notre génie sera à la hauteur. »

Quand on ne sait pas dire une chose en deux mots, on la délaye, on la bégaye, on l'embrouille encore : à défaut du verbe, le verbeux; à défaut du talent large, simple, d'un seul jet, les oripeaux, les fanfreluches, les fioritures.

La toilette, qui devrait être la poésie de la femme, n'est plus que le triomphe du passementier, du brodeur, du verrier, d'une foule de petits métiers qui ont fini par tout accaparer, en ces temps de faux luxe, par cette seule raison qu'ils sont à la surface. Encore quelques pas, et nous serons revenus à la verroterie, aux coquillages, au tatouage et aux plumes des sauvages! Je crois que vous dénommez cela retourner, par atavisme (je fais de la science), à l'ancêtre primitif.

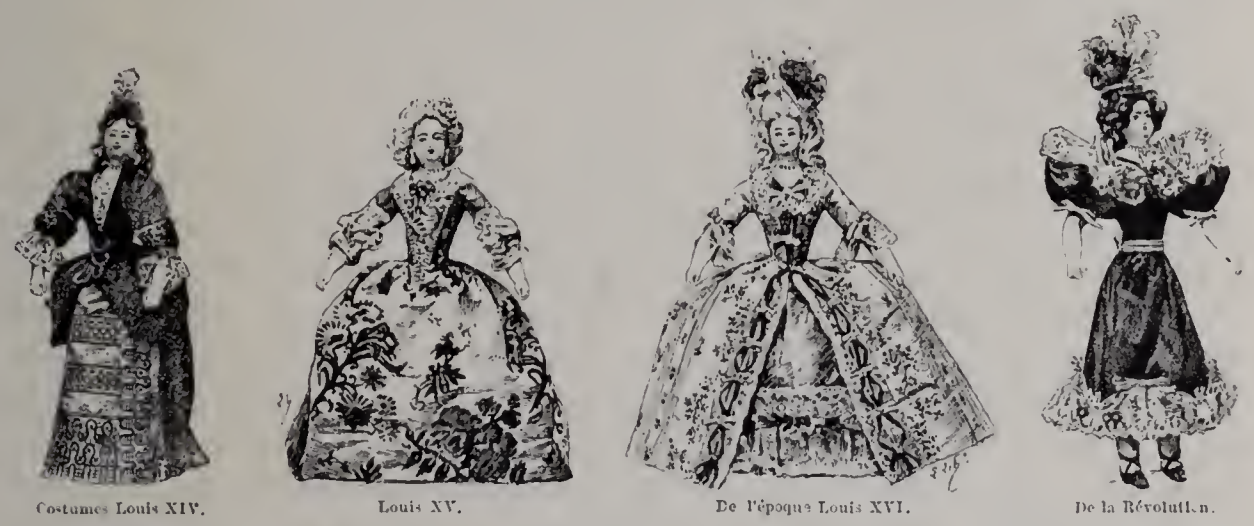
Et l'on vous étourdit de phrases sur le progrès! On le célèbre sur tous les tons!... Je vous le déclare en vérité : la toilette traverse une période de décadence...

Je prévois votre réponse :

— Chère Madame, vous ne sauriez vous borner à une telle constatation. Bouder et se buter ne sont pas de mise ici. Comme vous ne consentirez jamais, vous et vos pareilles, à renoncer au bénéfice de ladite toilette, il s'agit d'aviser. Cervelle féminine ne peut faire défaut sur ce terrain. Constater le mal est évidemment utile; mais y remédier serait encore mieux. Vous venez de nous exposer le caractère de ce mal; arrivons, voulez-vous, au remède.

Voici, vaille que vaille, ma petite opinion :

Il faudrait remonter le courant du mal, autant que possible. Si je me suis bien fait comprendre et dit ce que j'entendais dire, vous savez à présent nettement que j'attribue la décadence énoncée ci-dessus à la prédominence des détails décoratifs sur l'ensemble, sur l'architecture, — permettez-moi ce mot ambitieux, mais expressif — du costume.



Poupées exécutées par Mme Cosson, pour l'*Histoire du Costume à l'Exposition des Arts de la Femme.*

Substituons la synthèse vivifiante à l'émiettante, à la désarticulante analyse. Retrouvons le secret trop négligé de la coupe... de la vraie et seule coupe, de la coupe logique, sachant ce qu'elle veut exprimer et ne tendant qu'à le traduire esthétiquement.

Ce point de départ admis, on pourra se lancer sans crainte dans tous les sens, enfourcher toutes les fantaisies caracolantes, piaffantes, galopantes. On a la bride en mains, on peut serrer la gourmette : aucun mors aux dents n'est à craindre. Voilà pour la théorie. J'arrive à sa mise en œuvre, à des exemples et des règles pratiques.

Quatre considérations s'imposent tout d'abord, commandent toutes les autres :

Le type de la personne à habiller conformément à ce type;

L'idéal à réaliser en prenant ce type pour point de départ;

La matière (étoffes, passements, dentelles, jais, etc.) employée suivant sa nature, conformément aux lois propres de sa manière d'être, et conformément aussi au type de la personne à vêtir, ainsi que sa tendance idéale, ses aspirations particulières en fait de toilette;

Le milieu géographique ou social, naturel ou acquis, en quelque sorte historique.

Ceci posé, nous allons procéder professoralement, dogmatiquement, didactique-

ment, comme vous dites, vous autres savants en *ment*, hommes de poids et mesures qui n'acceptez les coups portés que par la *raison démonstrative* de M. Jourdain.

Donc : Rapports avec le type de la personne.

Axiome : telle femme, tel costume.

En ce sens, l'on peut dire que *l'habit ne fait pas le moine.*

Il saute aux yeux qu'une brune ne peut pas s'habiller de la même manière qu'une blonde ou une rousse. Il y a des rapports de tonalité qui se tiennent, s'harmonisent, se font valoir; d'autres qui, selon la phrase célèbre de Victor Hugo,

Hurlent de se trouver ensemble...

Inutile d'insister sur ce point que personne ne contestera, sur une règle que toutes les femmes pratiquent consciemment ou inconsciemment. La sagesse des nations démontre l'unanimité des suffrages sur la question : « Le bleu est le fard des blondes, le jaune et le rouge, celui des brunes. »

Ce qui est moins connu et moins observé que la recherche d'harmonie de couleurs, ce sont les rapports, cependant non moins importants, de lignes et de tailles, de grandeurs ou d'épaisseurs.

Il est pourtant évident qu'une grande personne ne saurait être vêtue — vêtue à son avantage — comme une petite; une maigre comme une boulotte. Il ne l'est pas moins — pour qui arrête un peu son attention sur la chose — qu'une figure à traits sévères, orgueilleux et hautains, à nez busqué, à front énergique, à menton volontaire, appelle un autre cadre d'habillement qu'une face grassouillette, à fossettes, un peu partout souriant dans le rose de pelote de rondeurs charnues, que des traits mignons candidement doux, que des yeux d'azur alanguis, qu'un nez naïvement droit ou spirituellement retroussé, un nez d'Angélique ou de soubrette, de Nérine éveillée et mutine, fine mouche, bonne fille. Remarquez que l'allure du corps, l'attitude générale qui est le mode d'expression de ce dernier, répond toujours logiquement au caractère de la physionomie. Diderot a écrit qu'une bossue l'était dans toutes, dans les moindres parties de son organisme, depuis la racine, l'implantation des cheveux, jusqu'au bout des ongles, dans l'attache et, par conséquent la projection en silhouette du nez, l'avance du menton, la longueur des bras, etc. C'est la théorie germanique de l'identité, exposée à la diable, avec une verve, une fougue non moins diabolique, c'est-à-dire à la *française : Furia francese*. Tout est dans tout. Or, la toilette fait partie de ce tout.

Oui, mais si les êtres humains sont *un*, ils sont aussi «ondoyants et divers», complexes. Il existe des grasses, des amollies de corps à nez aquilin, à profil dominateur, et des blondes vaporeuses à membres secs, à la maigreur cassante, anguleuse, osseuse, presque masculine. Tout est dans tout, même les contraires.

Le développement ou l'atrophiement dans le sens de la verticale ne complique pas moins le problème que le débordement ou le manque dans le sens de l'horizontale. La grandeur ou la petitesse sont deux facteurs à ajouter à la grosseur et à la maigreur. Rien de plus contradictoire qu'une tête de bébé (à l'anglaise) sur un corps de géant, au profil de reine triomphante sur un buste tassé et des jambes encore moins *à la hauteur*. Dans les deux cas l'on confine à la caricature par la contradiction, l'illogisme du contraste, le déséquilibre imprévu.

L'art du couturier a à intervenir. Il est évident que cette intervention devra tendre à procurer l'illusion de la normale. Tel est le but; mais les moyens?

Je me souviens d'avoir vu Mme Miolan-Carvalho sur la scène de l'Opéra-Comique vers la fin de sa carrière dramatique. Elle n'était donc plus jeune. A l'embonpoint de l'âge chez une personne naturellement un peu forte se joignait le tassement fréquent chez les gens de théâtre, surtout les chanteurs ou les chanteuses. Elle n'en remplissait pas moins le rôle de Juliette dans l'opéra de Gounod, un rôle de mince jeune fille à taille de roseau, et elle était bien cette créature fuselée, si délicatement fragile que la moindre étreinte semble risquer de briser sur le cœur de Roméo.

L'habileté du costumier avait enfanté ce miracle, en pleine lumière de la rampe, sous les lorgnettes braquées ou les regards perçants de toute une salle concentrant sa curiosité et son attention.

Le procédé mis en service par le costumier était le plus simple du monde, simple comme dans l'équilibre de l'œuf de Christophe Colomb, comme toutes les conceptions géniales. L'œil pouvait être offusqué par l'exagération de la rotondité, d'une expansion dans le sens de l'horizontale : il fallait le ramener à des sensations primantes de verticalité. Ainsi avait été fait. Tout, dans le costume, conduisait à cet effet d'optique : rigidité tombante des plis de la robe, allongement du corsage aux basques presque parallèles et nuancées verticalement, descente lourde, rapide des ornements, etc.

Permettez-moi un exemple intime emprunté à la mode des bas rayés et que le premier bonnetier venu vous certifiera au besoin. Ce n'est pas sans raison que Mérimée, dans ses *Lettres à une inconnue,* déclare la question des bas rayés de la plus haute importance. Pour faire fine jambe, il n'y a que les bas striés en long; pour grossir, au contraire, un mollet de carême, les zébrures en travers sont au premier rang.

Mme Carvalho bénéficiait d'un costume réglé, strié, zébré en long.

Vous voyez les variations infinies qu'il est possible de jouer sur cet air, ce nuancement illimité d'application qu'il est loisible de faire découler de cette loi capable de commander à la fois la ligne et la couleur, les mettant à son service. Le principe émis servira de base à toutes les combinaisons ornementales, à tous les systèmes de garniture.

Pour la femme grosse, contrairement au caractère des hauts on appellera à son secours les robes et les tuniques longues, allongeantes; le décolletage en pointe rapide, en cœur héraldique ou en aiguière Renaissance, en ce qui concerne les corsages de soirée; et, s'il s'agit de costume de ville, la simulation de ce décolletage sous forme de garnitures, les garnitures entrant pour leur compte dans les mêmes données : à crêtes vives, à dents de scie, à zigzag anguleux, franchement brisé, toujours orientées dans le sens de la longueur. Les couleurs un peu heurtées, disposées aussi dans ce sens trouveront également ici une heureuse application.

Pour une personne trop sèche à tort et gauchement montée à graines, il va de soi que le procédé sera absolument inverse : bouffement réel ou décoratif — par effet ornemental — de jupe et de tunique; taille écourtée et décolletage (figuré ou vrai) en carré, à base horizontale; garnitures à larges courbes, à inflexions largement molles courant transversalement d'une façon invariable; enfin, nuances atténuées, se mêlent les unes dans les autres, tournant au nuage, au nuage floconneux capable de draper et d'étoffer onctueusement, nébuleusement le vide.

Nous aurons à parler tout à l'heure du rôle important des étoffes considérées en elles-mêmes par rapport à leur valeur de matière à effets spéciaux d'une portée expressive, particulière, entrant dans ce concert de la toilette en tant que tissus différents. Mais nous devons tout d'abord nous arrêter un moment sur la portée de l'idéal, des aspirations, du rêve à réaliser, des désirs incarnés par les femmes dans les confections de leurs toilettes.

Relisez, au début de cette lettre, ce que j'ai dit à propos du drame d'Alexandre Dumas, de la reprise d'*Antony*, et des difficultés pour le costumage de Mlle Réjane. Tout se résume dans les deux mots de *généralisation* et d'*abstraction* que j'ai prononcés alors. La recherche du caractère par voie de mise en valeur, d'un côté, et d'éliminations dans ce but, de l'autre, n'est-ce pas, somme toute, en dernier ressort, la formule propre à l'art? n'est-ce pas l'art même, la pierre d'assise de toutes les manifestations esthétiques, quelles qu'elles soient?

Le vrai champ d'études de nos couturiers ou des couturières dignes de marcher sur les traces de ces maréchaux de la partie, ce sont les musées anciens et modernes, le Louvre, Versailles, le Luxembourg; ce sont les expositions particulières si fréquentes et, souvent, si révélatrices, depuis celles de tableaux de maîtres jusqu'aux exhibitions de l'impressionnisme, du pur tachisme, du pointillé, de la Rose-Croix, etc.; ce sont nos salons annuels des Champs (pardonnez l'apparence de jeu de mot) de Mars et Élysées. Qu'ils ne dédaignent pas non plus le cercle des *Mirlitons* ou des *Pieds crottés*, quelle que soit la faiblesse relative des toiles accrochées aux murs de ces derniers. Vernissages des salons et circulation mondaine de cercles sous prétexte d'art ont l'avantage de permettre la comparaison, de fournir la mise en présence de la nature — tant soit peu factice, mais vivante sous forme de public féminin — et de l'art — tant soit peu frelaté aussi, mais quand même renseignant — enserrés dans les cadres de portraits et de scènes genre vie élégante, *high-life*, thé de cinq heures.

Pour opérer par voie de contraste, d'opposition, les dits couturiers ou couturières feront bien aussi de parcourir d'un œil intelligent les journaux et les albums de caricatures. Ils y verront les écueils à éviter grossis comme dans une glace bombée les irrégularités d'une figure. Ils trouveront, en quelque sorte, dans ces caricatures, le *musée des horreurs* pathologiques de la toilette; les « verrues et les taches » de leur art, comme disait Montaigne.

La division du travail, dont vous autres hommes êtes si fiers, ne permet guère les *artistes en robes*. Cette division morcelle la toilette à exécuter et répartie, dans un but purement économique, en divers ateliers. Des mains, rien que des mains dans ces ateliers, des machines humaines. Trois têtes seulement, trois capitaines échappent à l'obéissance passive, à une consigne de caserne industrielle où l'on fait huit, dix, douze, quinze, et parfois dix-huit heures par jour l'exercice à l'aiguille: l'essayeuse, la coupeuse, la première à la garniture.

Eh bien! faute de mieux, ces essayeuses, coupeuses, premières à la garniture, ne devraient-elles pas visiter musées et bibliothèques, suivre — et pourquoi non? — des cours du soir, des cours de dessin, comme en suivent en si grand nombre les ouvriers, les représentants mâles des industries d'art, des métiers de goût! La toilette ne mérite-t-elle pas autant de considération qu'un bibelot d'étagère, un article de Paris?

Pour pratiquer l'art de la toilette dans des conditions favorables, il est nécessaire d'être initié à la toilette de l'art.

Les tissus ont, dans la sphère de l'habillement, une portée analogue — esthétiquement parlant — à ce que, dans le domaine de la peinture, le langage pittoresque, l'argot technique d'atelier appelle *qualité de la matière*. Ils présentent des conditions propres, manifestent une manière d'être, méritent donc d'être considérés à ce point de vue, réclament un emploi de cette tendance expressive. Il s'agit en conséquence, pour le couturier artiste, de comprendre ce qu'ils sont à même de dire, afin de leur permettre de le dire où et comme il convient, en harmonie avec la symphonie de toilette à jouer.

Le vaporeux, nébuleux, éthéré du tulle et de la mousseline, de la gaze, n'est contesté par personne, pas plus que les idées de jeunesse, d'innocence et de gracieuse fraîcheur que ces délicats réseaux évoquent. Écrire cela, n'est-ce pas fixer les limites de leur emploi? Les dentelles échappent par le sérieux, le cossu, l'effet de richesse de leur

Poupées exécutées par Mme Cosson, pour l'*Histoire du costume à l'Exposition des Arts de la Femme.*

décor, à cette loi générale. La dentelle provoque aussi, par association de pensées, de souvenirs, des impressions de corbeille de mariage et d'opulence; elles sont peut-être encore plus un luxe qu'une parure. Le complément de la dentelle, en tant que bijou, est le diamant, comme celui des tulles, gazes, mousselines, est la perle.

Le taffetas est pareillement *jeune fille* ou jeune femme. Son froufrou d'un soyeux léger, ses plis et ses cassures grêles, sa *maigreur*, pourrait-on dire, sont faits pour les élégances à leur aurore, les grâces de début encore naïves.

La faille, le poult de soie, le gros ou le *drap* de Lyon, au contraire, offrent le cadre le mieux approprié à la beauté assise, parvenue à la pleine éclosion, souveraine et capable de tenir le sceptre d'une main ferme. Le velours seul est plus majestueux. Ses cascades moelleuses, étoffées, souplement accaparantes, descendent d'elles-mêmes du royal manteau de cour.

Corsage ou manteau à taille, le velours se fait toute douceur et toute câlinerie. Il est alors le véritable écrin des brunes un peu fortes, à peau blanche.

Le velours est le tissu confinant à la fourrure, se faisant fourrure dans les limites de sa façon d'être naturelle.

Le satin, lui, a une sévérité luisante d'armure. Il fait surtout bien, comme opposition,

simple partie d'une toilette : ornement ou corsage, manteau, ou encore robe, jupe dépassant une tunique. Le velours est presque une fourrure; le satin, presque une armure. L'acier et le jais semblent sa floraison normale de décor.

Je ne fais qu'esquisser, indiquer sommairement, comme un passant, en courant même. Un volume ne suffirait pas au détail des choses à mettre au jour pour répondre au titre placé en tête de cette déjà trop longue lettre. Vous me pardonnerez donc de laisser de côté les étoffes de coton ou de toile et leurs rapports avec les saisons autant qu'avec les situations sociales.

Ces mots de *situations sociales* nous mettent en face de la dernière règle formulée. Gœthe a écrit dans les *Affinités électives :* « L'art de s'habiller, si intimement lié à la » science du monde. » Impossible de mieux dire en moins de paroles. C'est surtout en ce qui concerne le sexe féminin que la chose est vraie de toute vérité. Les femmes n'entendent rien, au grand principe politique et social déjà cité. Elles sont foncièrement aristocrates. Elles prétendent toujours à une première place, à la première place dans le milieu où les circonstances les font évoluer. Or, la toilette est le signe visible de la suprématie. Elle a la valeur d'un sceptre. Sur le terrain du goût, paraître c'est être. Les arts vivent d'aspect plastique, d'apparence séduisante.

Le jour où André Chénier s'est écrié, en un admirable vers d'une forme achevée :

L'illusion féconde habite dans mon sein.

il a défini son art et tous les arts dans leur principe premier, révélé leur mystérieuse et vivifiante origine.

Faire rayonner cette illusion féconde et s'en parer, tout l'art de la toilette est là. Mais pour que la dite illusion soit féconde, il faut qu'elle s'exerce dans certaines conditions, réponde à certaines lois générales du goût. C'est ici qu'intervient la science du monde dont parle Gœthe.

Mais quand on est du monde, il faut bien que l'on rende quelques dehors civils que l'usage demande. Molière eût pu classer la toilette dans ces dehors. L'on s'habille pour soi, mais aussi pour les autres. Il en résulte que l'on est dans la nécessité de respecter les points de vue des autres. La société nous impose une sorte de livrée à laquelle il nous est impossible de nous soustraire. Elle nous enrégimente, et, comme pour toutes les armées, nous endossons, de ce fait-là, un uniforme, avec galons et épaulettes ou panaches pour les gradés. Ces derniers ont seuls droit aux galons.

Tout ceci revient à dire que la toilette est toujours, dans de certaines proportions, le signe de la situation sociale. J'ajoute qu'il faut que la chose ait lieu pour qu'elle soit de bon goût. On ne s'habille pas pour un bal comme pour une visite. Les toilettes de voiture ne sont pas les mêmes que pour les courses à pied. Il en est de même de toutes les opérations de la vie sociale. Le tact est l'unique guide en de telles questions. Savoir demeurer dans son rôle n'est ni commun ni commode. Il est pourtant indispensable de s'y résigner si l'on désire se montrer à son complet avantage.

Balayer les trottoirs de sa traîne en des courses pédestres est une anomalie choquante, une faute d'orthographe.

Rien ne nous semble plus comique, plus caricatural qu'une paysanne en chapeau

et en costume de ville. Nous n'avons pas assez de rires et de haussements d'épaules à l'adresse de sa sottise. Le ridicule, dans ce cas, en effet, saute aux yeux. Mais, pour être moins nettement accusé, moins criant, ce cas des traînes charriant les boues des trottoirs ou maladroitement relevées, ainsi qu'une soutane de confection hiératique, n'en est pas plus admissible esthétiquement parlant. Il présente une contradiction analogue, offre un illogisme assez proche. Telle manière d'être implique la robe de laine, telle autre la robe de faille simple; telles autres enfin permettent, motivent le satin ou le velours. En dehors des limites fixées par le sens commun, tout est absurdité et laideur.

Mais, à l'heure qu'il est, tout le monde... Mais je n'entends pas faire œuvre de moraliste. Je coupe les ailes à mon sermon... Inutile d'ajouter que je suis de fort mauvaise humeur. Voilà près d'une heure et demie que j'attends dans ce stupide petit salon, et la migraine commence ses lancinements précurseurs que je connais trop.

Je ne supporterais pas ce supplice deux minutes de plus s'il ne s'agissait de mon couturier!

Mais si je ne parviens pas jusqu'à lui, s'il ne passe pas l'inspection de mon essayage, rien n'ira : ma toilette sera manquée! Plutôt mourir... au champ d'honneur!

Ne l'obtient pas qui veut, cette inspection suprême, ce coup d'œil du maître.

Rien que le coup d'œil. *Regardez, mais ne touchez pas,* est la devise, toute de tact, — si cette expression ne vous gêne pas par son apparence de contradiction, — que l'on pourrait inscrire au-dessus de la porte cochère de cette maison.

Une anecdote du XVIIe siècle, à laquelle Alexandre Dumas a fait allusion dans son roman de *Vingt ans après,* si je ne me trompe, — en y faisant intervenir Molière, par-dessus le marché, — veut qu'un grand seigneur d'alors, ne pouvant admettre que des mains de manants touchassent son aristocratique personne, eût obligé son tailleur à lui prendre mesure à distance et dans une glace.

Mon couturier utilise aussi la glace, mais dans un but simplement artiste, à la manière des peintres et des sculpteurs lorsqu'ils veulent voir si leur œuvre est construite bien d'ensemble. La glace est pour eux, en quelque sorte, ce qu'est une opération renversée pour un calculateur, faisant la preuve ou montrant la fausseté de la première.

Mon couturier demande à la dite glace la preuve de la justesse, presque toujours triomphante, de son œil, ou l'erreur qui, par un hasard bien extraordinaire, s'est glissée dans l'opération.

Il faut que je vous fasse assister à l'un de ses étonnants, merveilleux, renversants essayages, exclusivement dû aux mesures uniquement prises par le compas qu'il a dans l'œil.

Entrons...

Mais je préfère ne pas me mettre moi-même en scène. Prenons une de mes amies. Le procédé est des plus féminins, n'est-ce pas?

Donc, la comtesse de..., — son nom restera dans l'encrier, — la comtesse pénètre.

— Bonjour, mon cher... couturier, — second nom noyé dans l'encrier; — en quel état *cette* précieuse santé?

— Harassé, Madame la comtesse, littéralement harassé, sur les dents! Pas une minute pour me jeter quelques secondes sur une chaise longue! Je ne me tiens plus debout.

— Quelle horreur! Que me dites-vous! Vous n'avez pas le droit de vous surmener ainsi! Que deviendrions-nous si vous tombiez malade!... Enfin, j'ai pu parvenir jusqu'à vous bravant la consigne! On m'a passé le costume pour vous prendre le moins de temps possible, pour que vous n'ayez qu'à prononcer.

— Il ne saurait y avoir de consigne qui ne tombât devant vous, Madame la comtesse.

— Toujours aimable! adorablement aimable!... Ne vous dérangez pas! Voulez-vous que je tourne... que je fasse quelques pas... Suis-je placée comme il faut?... Un peu plus à droite, n'est-ce pas? Je suis habituée à votre méthode d'inspection... Suis-je bien?

En écrivant cette petite scène, je crois y être! J'en distingue les plus infimes incidents. Gestes, intonations, expressions des traits, tout m'est présent, m'est présent vivant, avec une intensité de rendu qui me fait demander à moi-même s'il n'y a pas réalité et non hallucination.

La comtesse se trémousse, va, vient, pivote devant la glace, se penche à droite, à gauche, se redresse, se cambre, se lisse la taille des mains; en un mot, comme nous dirions entre nous, en groupe d'amies, quand elle n'est pas là : «fait la pintade».

Et elle minaude! elle minaude! «Monsieur*** par-ci! Monsieur*** par-là!» Et des exclamations ravies, en fausset : «Adorable! adora-a-a-ble!»

Et *lui!* mon couturier, à deux mètres de distance, recueilli, méditant, beau de décision, imposant de calme!

Il est à l'œuvre : plus un mot de prononcé. Il n'écoute que la voix de l'inspiration. On entendrait voler une mouche. C'est l'instant psychologique. La pintade est hypnotisée, comme si on lui avait tracé une ligne blanche, à la craie, devant le bec, une ligne en fuite, à la place d'une lame de couteau subtilement enlevée.

Tout tient dans le geste. Mais aussi quel miracle opère ce geste! La demoiselle essayeuse le guette, le suit, le traduit par un retrait épinglé vite, vite; un peu de jeu donné à côté.

Lui ne remue que la main, sa main fine et blanche, soignée ainsi qu'une main de femme.

Elle coupe l'air, cette main, verticalement, horizontalement, en courbes qui sont tout un dessin, battant la mesure du goût, d'un goût infaillible, sachant gravir les dernières limites de la fantaisie, ces sommets réputés inaccessibles, — et l'étant pour tout autre, — mais s'arrêtant juste au point où il faut. Du piment! du capiteux; mais tout cela, grande dame, genre parfait, dernier chic et dernier bon ton ne faisant qu'un!

Quel homme! il est délirant!

J'arrête ici ma lettre. On vient... on va me prévenir que mon tour est venu. Je vous quitte... Qui ne quitterait-on pas en de pareilles circonstances!

Je cours! je vole!

Peut-être, une autre fois, vous donnerai-je des détails de ma séance, ce qui reviendra à vous initier aux détails techniques de la toilette féminine.

Si je ne vous ai pas trop ennuyé aujourd'hui... on verra!

Pour copie conforme :

RIOUX DE MAILLOU.

LES CADRES DE TABLEAUX

OU DE MIROIRS

ET LE CARTON-PATE

En visitant chaque année le Salon des Champs-Élysées ou celui du Champ-de-Mars, en parcourant les Expositions de plus en plus nombreuses qui, en été maintenant, aussi bien qu'au printemps ou en hiver, font défiler sous nos yeux une quantité formidable de tableaux, vous êtes-vous jamais demandé d'où viennent les milliers et les milliers de cadres dorés et sculptés qui servent de bordure à ces innombrables œuvres peintes? Vous êtes-vous posé ces questions: « Comment l'industrie française parvient-elle à suffire à une aussi prodigieuse consommation? Par quels procédés expéditifs arrive-t-elle à fournir à des besoins si colossaux? Au moyen de quels artifices fait-elle ce tour de force de produire des cadres qui donnent l'illusion d'un ornemental, au demeurant, riche et varié? Et si vous songez qu'à ces bordures de tableaux, qu'on fait par milliers en France, s'ajoutent les bordures de miroirs, les encadrements de panneaux, etc., qui ne sont pas en moins grand nombre, et dont l'exécution de plus en plus élégante réclame la collaboration de véritables artistes, vous arrivez à cette conclusion qu'il y a là un problème d'une solution plus compliquée qu'on ne pourrait le croire au premier abord pour l'industrie moderne.

A la veille de l'ouverture des Salons annuels, j'ai eu la curiosité de pénétrer dans un de ces ateliers d'où sortent à profusion les cadres de glaces ou de tableaux, m'imaginant que les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* me sauraient gré peut-être de les initier au mystère de la fabrication de ces objets. C'est à Paris que sont les plus importants. J'avais l'embarras du choix. Ayant eu l'occasion, l'été dernier, à l'*Exposition des Arts de la Femme*, au Palais de l'Industrie, de remarquer la grande variété des productions en ce genre de l'établissement de M. Robcis, l'originalité de quelques-uns de ses cadres, l'abondance de ses modèles, c'est chez lui que je me rendis. Je trouvai un homme charmant, jeune encore, ennemi de la

routine, ouvert à toutes les idées de progrès, qui, après avoir fait consciencieusement ses études d'architecte, s'est lancé dans la miroiterie avec toutes les connaissances d'art requises pour une telle carrière.

— Vous voulez étudier notre industrie? me dit-il. Libre à vous! ma maison vous est ouverte. Interrogez-moi, je vous répondrai. Préférez-vous suivre tout seul les phases de notre fabrication? Ne vous gênez point: je vais donner des ordres en conséquence; mes contremaîtres seront à votre disposition; vous viendrez dans les ateliers aussi souvent que vous le voudrez; vous questionnerez, vous regarderez tout à votre aise...

J'ai largement profité de tant de bonne grâce, et je vais essayer, avec toute la brièveté qui m'est imposée par le peu de place dont je dispose, de donner une idée de la très curieuse et très intéressante fabrication des cadres, qui prend de jour en jour tant d'extension.

***

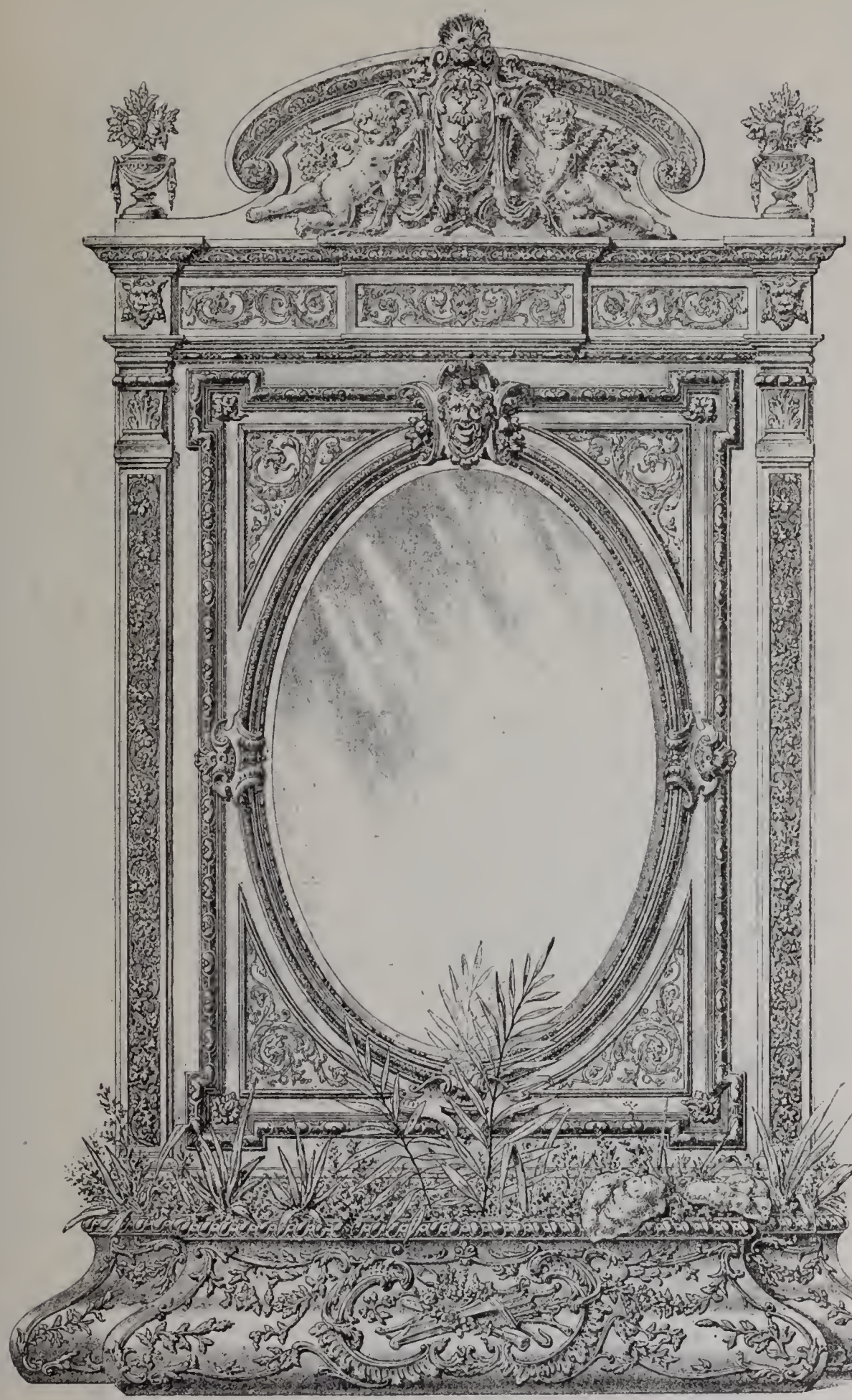
Tout d'abord, il est bien entendu qu'il s'agit ici de cadres en *carton-pâte*, et non en bois.

Le cadre en bois sculpté est devenu un leurre. C'est un luxe coûteux que notre époque démocratique ne connaît plus guère. Allez dans les hôtels les plus riches du quartier Monceau, voyez ces maisons où les apparences du faste le plus authentique s'allient aux plus ingénieuses combinaisons du confort moderne. Vous vous imaginez peut-être que les encadrements de panneaux, qui semblent si finement sculptés, sont en bois? Erreur, c'es du carton-pâte. Et ces lambris, et ces caissons de plafonds, et ces bordures de glaces magnifiquement dorées, revêtues d'un beau décor de fleurs en relief, et sur le fronton desquelles on voit de gracieuses figures d'enfants jouant au milieu d'attributs de style Louis XV ou Louis XVI? C'est encore du carton-pâte! Absolument comme les cadres des tableaux des Champs-Élysées ou du Champ-de-Mars! Je ne puis encore, à ce propos, me rappeler sans un sourire l'étonnement qu'éprouva le brave général Vinoy lorsque, me faisant visiter le Palais de la Légion d'honneur (il était alors grand chancelier), nous arrivâmes dans le salon en rotonde du bord de la Seine. Une vingtaine d'ouvriers étaient en train de restaurer ce que les incendies de la Commune avaient laissé subsister de cet ancien et si gracieux hôtel de Salm : ils refaisaient à ce moment les encadrements des panneaux délicieusement sculptés, et sous leurs outils on voyait tomber en poussière les fragments du décor modelé au XVIIIe siècle. Le général se baissa, prit dans ses mains un débris des soi-disant vieilles boiseries, et s'écria :

— Mais, voyez donc! ce n'est pas du bois!

Eh non! ce n'était pas du bois, mais du carton-pâte. Car au XVIIIe siècle déjà, cette matière économique, extrêmement plastique, était en usage, et on l'employait fréquemment soit pour le revêtement des murailles, qui semblaient ainsi parées d'une floraison d'ornements sculptés en plein bois, soit pour les bordures de glaces, composées avec une grâce charmante.

L'art des cadres a atteint son apogée sous Louis XIV. Le grand roi en faisait exécuter en bois, et même en argent massif, pour ses tableaux ou pour ses miroirs. Les ébénistes Nicolas Massé, Legendre, Jacques Bernard, ont exécuté des chefs-d'œuvre de ce genre. Caffieri et Lespagnandel modelèrent également des bordures que dorait le célèbre La Baronnière, et qui restent des exemples étourdissants de fantaisie et de bon goût. Au XVIIIe siècle, le commerce des cadres en bois sculpté et doré s'agrandit encore. Chacun voulut avoir dans ses appartements ces exquises bordures enrichies de palmes, de feuillages, de fleurs, de cartouches, de médaillons, de carquois entrelacés, surmontés de têtes de femmes ou de figures d'enfants. C'étaient alors les sculpteurs Cayeux, Guibert, Robinot, Liot, Beaumont, Francastel qui étaient en renom pour ces sortes de travaux. Aben en fit pour Mme de Pompadour, qui étaient incrustés de fleurs. L'usage en devint si général qu'il n'y eut plus si petit intérieur bourgeois qui n'eût ses cadres et bordures. C'est quand l'art se met à la portée de tous qu'il commence à *s'industrialiser*. Il y eut alors le commerce des cadres tout préparés d'avance d'après des séries et des modèles classés, étiquetés, selon leur degré de richesse : cadres à bordures dorées unies, bordures à cordons, à



Cadre de miroir en carton-pâte, avec jardinière et ornements en céramique polychrome, exécuté par M. Robcis.

ornements, à coins et milieu, etc. Cela se vendait à tant le mètre. Un marchand du quai de Gesvre, nommé André Tramblin, était renommé, au milieu du XVIIIe siècle, pour le grand choix de ses cadres en bois sculpté. A l'époque de Louis XVI, l'industrie du carton-pâte, née des besoins nouveaux d'une société qui veut à toute force et à chaque rang de l'échelle affecter des airs de luxe, fait ses débuts et s'acclimate rapidement. Qu'importe! puisque l'art est indépendant de la valeur de la matière! Que le bon goût, que l'élégance continuent à régner dans les compositions des artistes, c'est là l'essentiel!...

Malheureusement il n'en arriva pas ainsi. Le public se contentant des cadres d'un emploi courant, à bon marché, il n'y eut bientôt plus d'artistes capables de créer des modèles originaux. Où est aujourd'hui le sculpteur de taille à nous donner des bordures aussi belles, d'une conception aussi spirituelle et savante que celles des tableaux de Louis XIV? Pendant toute la première moitié du XIXe siècle, l'indigence d'invention, pour les cadres, a été navrante. De simples baguettes dorées, plus ou moins fortes, taillées en biseau ou plates, puis décorées parfois de fleurettes d'un dessin ridicule et naïf, cela suffisait durant la Restauration et le règne de Louis-Philippe. On se mit ensuite à prendre des moulages de beaux modèles d'autrefois, et la folie de l'imitation des styles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI gagnant les amateurs, nous avons eu la gamme complète des pastiches. On ne sort de Bérain ou de Lepautre que pour tomber dans de La Fosse. Et maintenant, gare à Percier! Les faiseurs de cadres, ornemanistes de talent, subissent la loi de la commande. Ils se bornent à suivre la mode. Il faut ce qu'en terme de métier on appelle du « margottage », accommodant à la dimension de nos demeures actuelles les décors copiés à droite et à gauche dans les habitations de jadis, empruntant ici tel motif, là tel autre. Et c'est du bonheur si, dans cette *olla podrida* d'ornements empruntés à des sources différentes, les éléments les plus disparates ne se trouvent pas associés! Considérez nos appartements contemporains. Dans les maisons de rapport, les cadres de glaces ont à peu près tous le même aspect. On les dirait sortis d'une unique usine. La qualité du décor est uniforme; seule la quantité varie selon l'étage où est situé l'appartement. Au premier, au-dessus de l'entresol, on a toute la lyre des frontons abondamment enrichis de colombes qui se béquètent au milieu de feuillages. Au troisième étage, il y a toujours les colombes, mais on a supprimé le feuillage. Au quatrième, il n'y a plus les colombes: on les a remplacées par des rinceaux. Au cinquième, ce n'est qu'une large bordure dorée.

Je ne veux pas dire que l'exécution de ces ouvrages, qui est forcément industrielle, soit mauvaise; seulement je pense qu'il y aurait à trouver mieux que ces modèles de pacotille, sans accent, sans caractère, qui ne s'accordent point avec notre architecture moderne, avec nos meubles, et dont la mignardise dorée est mal à l'aise dans le sérieux de notre vie compliquée et agitée.

***

Maintenant, attention! Nous voici transportés en plein faubourg Saint-Antoine, dans la manufacture dont je parlais tout à l'heure. On y a réuni les multiples industries qui concourent à la production des cadres. C'est une ruche active où le travail est parfaitement et clairement divisé.

Ici est l'atelier de menuiserie. C'est la première étape. On y fait, avec une scie mécanique, le moulurage des bois, qui sont ensuite assemblés en cadres de toutes dimensions. Ces bois viennent de Norwège. C'est moins cher. Il y a des cadres sans moulures, de forme un peu allongée; ce sont les plus simples. On en fabrique des centaines par jour. Il y a les cadres compliqués, avec frontons, de forme ronde ou ovale. Quand les menuisiers ont achevé le bâtis commence le rôle de l'ornemaniste, qui le revêt de carton-pâte.

Les ornements de carton-pâte sont coulés dans des moules qui sont soit en plâtre, soit en gélatine. Ces moules, c'est ce qui constitue la richesse d'une manufacture de cadres. Il en faut un très grand nombre, aussi variés que possible, de toutes sortes de styles. C'est le fonds principal, la bibliothèque où l'on puise incessamment, où chaque modèle est numéroté, de façon à simplifier le travail. Autour des tables, que blanchissent constamment les coulées de plâtre, travaillent les mouleurs. Une voix crie dans un tube: — « Montez le modèle B. 3,033! »

LA SCULPTURE DECORATIVE (XIXe SIÈCLE)

CADRES DE MIROIRS, EXÉCUTÉS EN CARTON-PATE

(MAISON ROBCIS)

En un instant arrive le modèle demandé, dans lequel est coulée une pâte liquide composée d'une pâte de papier, de craie et de colle de peau, laquelle est soigneusement triturée pour obtenir la consistance voulue. Puis le moule est ouvert. Il en sort un fronton : ce sont des guirlandes de roses s'enroulant autour d'un vase. L'opération est longue et délicate, car dans la pâte le mouleur a dû insérer, selon un ordre méthodiquement indiqué, des fragments de fil de fer — véritable jeu de patience — qui sont disposés suivant la nature des ornements et pour donner à ceux-ci du soutien.

Ce n'est pas du premier coup qu'a été trouvée l'espèce de pâte employée maintenant d'une façon générale. Un industriel du nom de Mezière en donna la première formule. Puis, sous le règne de Louis-Philippe, MM. Wallet et Huber, et plus tard MM. Hirsch, Romagnesi et Bernard, arrivèrent à perfectionner la pâte qui, à la fois ductile et fine, pénétrant dans les creux profonds du moule, devient ferme en séchant, et reproduit avec une extrême netteté les silhouettes les plus fines.

Le travail du mouleur achevé, on envoie dans un autre atelier les ornements tout prêts à être posés sur les châssis des cadres. Rien n'est plus curieux que de voir avec quelle habileté, quelle promptitude, de simples traverses de bois blanc sont revêtues, parées, enjolivées de ces molles sculptures que d'adroits ouvriers manipulent comme ferait un pâtissier pour ses gâteaux, coupant avec des ciseaux, ici une guirlande trop longue, ajustant là un motif incomplet, redressant d'un coup de pouce une fleur affaissée, ou mettant en place le corps fluet de quelque amour joufflu. Lorsque le cadre est orné de motifs ajourés, d'un arrangement compliqué, ayant, notamment pour les frontons, des dimensions dépassant le châssis qu'ils surplombent, alors on plante dans le bois de longues tiges de fer qui sont ensuite repliées et que le carton-pâte recouvre de son touffu décor. Tout cela se fait avec prestesse, d'une main alerte, car il ne faut pas que la matière ait le temps de perdre le degré précis de souplesse qu'elle doit avoir. Il ne lui faut que quelques heures pour prendre la dureté de la pierre.

Voici le cadre achevé. Il ne reste plus qu'à le peindre, à le dorer, et ici je laisse le lecteur à l'idée qu'il peut se faire de ce genre de travail qui est le même pour beaucoup d'autres industries. Pour terminer, j'aurais encore à décrire plusieurs autres ateliers. Ceux des polisseurs de miroirs, des graveurs, des peintres, sont fort intéressants. J'en ai assez dit aujourd'hui pour qu'on se représente les côtés essentiels de la colossale fabrication des cadres en carton-pâte. Il est vrai qu'outre les modèles courants, on exécute souvent des compositions originales, d'un dessin cherché, d'une facture plus soignée. N'avons-nous pas vu, par exemple, à l'Exposition des Arts de la Femme, des cadres absolument charmants, d'une construction aussi savante qu'élégante, sortis de la maison Flachat et Cochet, laquelle possède à Lyon des ateliers où les ornements de carton-pâte pour la décoration des appartements sont traités d'une façon remarquable? Chez M. Robcis, on ne fait absolument que les cadres. Il y en a pour tous les goûts et de tous les prix. C'est la fabrication immense de l'usine.

— Pourquoi, lui disais-je, produisez-vous surtout des modèles inspirés des styles Louis XV ou Louis XVI? Que ne demandez-vous des compositions inédites de cadres à nos artistes contemporains? Ne serait-ce pas plus intéressant que de faire sempiternellement du *vieux neuf?*

— Eh! vous avez cent fois raison! me répliqua-t-il. J'en ai fait des cadres de style moderne, et, tenez, en voici dont j'ai payé les modèles bien cher. Malheureusement, on ne les vend pas! Voyez-vous, tant que la mode sera réglée par les gens qui ont intérêt à conserver dans nos demeures l'aspect des styles anciens, l'art en sera réduit à se tenir dans la banalité de la copie... Puisque les appartements actuels sont décorés dans le goût des époques passées, nous ne pouvons que fabriquer de notre mieux ce qu'on nous demande, et, comme Candide,... cultiver notre jardin...

Hélas! que répondre? c'est le raisonnement désespérant et logique que tiennent à l'heure qu'il est tous les chefs de nos industries d'art.

JOSEPH BALMONT.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES
LES ADIEUX
DE
M. CHABAL-DUSSURGEY
A SES ÉLÈVES
DE
L'ÉCOLE DES ARTS
DÉCORATIFS
de Nice.
On sait que l'artiste éminent qui avait été placé à la tête de l'École des Arts décoratifs de Nice, M. Chabal-Dussurgey, a demandé récemment à prendre sa retraite. A la dernière cérémonie de la distribution des prix aux élèves de cet établissement, il s'était proposé de leur lire le discours suivant en manière d'adieux. Les circonstances ne le lui ont pas permis. Nous ac-
P.V. GALLAND

cueillons donc avec d'autant plus d'empressement ces pages d'un homme dont l'existence tout entière a été consacrée à l'art décoratif et à l'enseignement.

L'OPINION, émise et propagée par les philosophes qui ont écrit sur l'esthétique, que l'artiste ne pouvait sans amoindrissement de son œuvre avoir eu la préoccupation de l'utile en la créant, a été vraiment fatale à notre pays.

Mal interprétée par la jeunesse en ce qu'elle a supposé que l'art appliqué à une industrie nécessitait une préoccupation matérielle, elle s'est laissé entraîner, ambitieuse qu'elle est d'art et de gloire, dans cette voie du pur idéal, sans issue pour le plus grand nombre, et, se détournant ainsi de l'art décoratif, notre art national, elle a été, par ce fait, une des causes principales de son dépérissement.

Il est une vérité aujourd'hui admise par toute personne qui y a quelque peu réfléchi : c'est qu'il n'est aucun professeur, quelque talent qu'il possède, ni aucune école, quelque élevé que soit son enseignement, qui soit en droit de se flatter de produire des artistes supérieurs, comme on peut affirmer, l'Esprit soufflant où il veut, — et ce n'est pas le plus souvent où il est permis de l'espérer que le miracle s'accomplit,— comme on peut affirmer, dis-je, que partout où le germe a été déposé, où le feu sacré s'est incorporé, rien, ni milieu contraire, ni professeur incapable, ni mauvais exemples ne sauraient en empêcher l'éclosion.

Au berger Giotto, qui devint le souverain maître peintre en son temps, il a suffi de quelques mois passés avec maître Cimabué pour l'égaler et le surpasser!

Au jeune Mantegna, que le peintre Squarcione adopta à l'âge de dix ans, n'a-t-il pas suffi de se mettre en contact avec les artistes de son temps pour déployer son merveilleux génie!

Et quel peintre aurait pu guider le sublime Claude Lorrain dans sa recherche de la lumière, puisque dans cette voie il les a précédés tous et n'a pas encore trouvé son égal!

A ces natures prédestinées, qui, touchées par la baguette magique, créent à vingt ans des chefs-d'œuvre, qui ont la prescience de toutes choses et dont l'âme se répand sur les œuvres comme s'écoule limpide l'eau de la source, quel enseignement donner? Les guider dans leurs premiers essais et les entourer des plus beaux exemples que l'art des meilleurs temps a produits : là se bornerait, pour ainsi dire, le rôle de l'école, si, chose éminemment précieuse, elle n'avait mis en regard des études qui fortifient le génie, les applications de l'art à l'industrie qui leur permettraient de satisfaire aux besoins journaliers et de vivre honorablement en attendant le succès. Hélas! combien peu en profitent!

Mais si, par suite de cette merveilleuse organisation, ces élus marchent directement et sûrement à leur destinée, combien en est-il parmi leurs condisciples qui, se croyant en droit d'espérer la même glorieuse perspective, enhardis par des succès d'école ou d'exposition, se berçant de l'idée de posséder en eux la flamme divine, s'acharnent à suivre la même route, comme s'ils devaient la parcourir avec la même célérité? Et les années s'accumulent perdues pour l'art, pour le pays et pour eux-mêmes, car, quand ils s'aperçoivent qu'ils manquent du souffle nécessaire, il est alors trop tard pour revenir avec fruit aux études indispensables à l'art utile.

Tout effort à poursuivre l'idéal sans autre préoccupation est salutaire sans doute, et ce n'est pas moi qui le blâmerai; mais à entreprendre ce charmant et périlleux voyage dans l'infini, dans le rêve, encore faut-il ne pas s'embarquer sans biscuit, car si on ne vit pas seulement de pain, on vit encore moins de poésie et d'aspirations idéales. A chacun son aliment, quoique corps et âme soient inséparables. N'en est-il pas de même de l'art et de l'utile? Comment concevoir un art qui ne sert à rien, qui n'est ni un enseignement ni un plaisir, pas même un ornement? Quel nom donner à cette singulière production?

Les académiciens seraient encore à le chercher si le public, qui a plus d'esprit que Voltaire, ne lui en avait trouvé un particulièrement expressif. Il a appelé cela des croûtes.

Je ne vous dirai pas l'étymologie de cet appellatif, je l'ignore; mais on devine bien que c'est un terme de mépris que lui a attiré son imposante inutilité.

Je ne veux pas, chers élèves, vous insinuer que le tableau, que la recherche de l'idéal par la peinture n'ait pas son utilité propre. J'estime, au contraire, que c'est surtout par la peinture que vous pouvez vous élever le plus haut dans les sphères éthérées, et par là rendre les plus grands services. Mais ce dont vous conviendrez bien avec moi, c'est que l'utilité du tableau n'apparaît réellement qu'alors qu'apparaît le génie du créateur de l'œuvre. Combien d'artistes de génie par siècle?

Si peu d'élus et tant d'aspirants dévoyés! S'acharner en vain à atteindre un but qui s'éloigne toujours, quelle fatigue et quelle déraison!

Tel d'entre ces artistes, qui, écoutant ses facultés particulières, aurait pu devenir un céramiste de talent, un orfèvre hors ligne, un décorateur remarquable, un dessinateur ou un graveur de mérite, etc., s'est bénévolement et entièrement annihilé à la poursuite de cet art pour lequel il n'avait pas les aptitudes nécessaires.

Nous ne sommes pas tous doués également, nous n'avons pas tous été visités par la même fée : dame Nature a ses caprices, elle accorde à celui-ci ce qu'elle refuse à celui-là. Et c'est cette inégale répartition des dons qui me fait dire qu'un des meilleurs résultats de la réorganisation des écoles, dont nous devons les bienfaits à notre illustre statuaire Guillaume, c'est que, par la diversité des travaux, par l'enseignement simultané des trois arts, par cet entraînement des études, par les exercices de composition qu'elle impose, toutes les facultés humaines touchant à l'Art trouvent ainsi leur aliment. Éveillées, surexcitées et développées par ce travail d'ensemble, elles acquerront dans un avenir prochain, fécondées par le talent général acquis et par le génie de quelques-uns, cette puissance de création qui caractérise les chefs-d'œuvre de l'art utile, art appliqué à l'industrie, si le terme vous plaît mieux, chefs-d'œuvre qui seront d'autant plus goûtés que depuis près d'un siècle cet art s'est amoindri et que les aspirations actuelles à un art plus complet et plus original se sont plus répandues.

M. Aynard, député du Rhône, dit dans son excellente brochure sur les *Beaux-Arts et l'Économie politique*, que, pour compléter la grande synthèse du vrai, du beau et du bien, il conviendrait d'ajouter l'utile.

Ce serait, chers élèves, une superfétation : du vrai, du beau et du bien, l'utile est l'essence même. Que peut être une œuvre de génie si elle n'est l'utile dans sa plus haute, dans sa plus souveraine expression? Quel sentiment plus noble et plus méritant que celui d'être utile? Est-il préoccupation plus salutaire et plus digne d'inspirer une belle âme, et peut-il se trouver une meilleure occasion de l'appliquer qu'au temps où nous vivons?

L'architecture qui, à juste raison, est considérée par ces mêmes esthéticiens comme le premier des trois arts, que serait-elle si l'utile devait en être banni? L'esprit humain ne saurait pas plus concevoir une œuvre d'architecture inutile qu'une œuvre de génie inutile.

Ces esthéticiens ont donc poussé les choses à l'extrême quand ils ont blâmé la préoccupation de l'utile dans sa poursuite intime de l'idéal; mais ils étaient dans la vérité, par exemple, en affirmant qu'il ne pouvait rien y avoir de commun entre l'idéal et toute préoccupation matérielle, désir de gain, passion du lucre, satisfaction aux goûts du jour.

Il n'est plus, du reste, de motifs plausibles pour s'attarder ainsi à poursuivre des chimères. Il n'est d'autre supériorité dans l'Art que celle qui repose sur l'œuvre même. Où est l'artiste, là est l'Art, peu importe le procédé, peu importe la matière mise en œuvre.

A nos écoles, à l'État, à la Presse incombe la tâche de persuader chacun que l'utile dans l'Art est sa principale raison d'être, comme d'exiger en principe que sa plus louable, sa plus honorable mission ne consiste pas seulement à contribuer à la gloire du pays, mais encore à activer sa prospérité matérielle.

Disons, chers élèves, que la tâche est plus qu'à moitié remplie, car l'erreur a pris fin, l'unité de l'Art est reconnue aujourd'hui par les meilleurs esprits, et cette opinion grandit de proche en proche.

La *Société nationale des Artistes* l'a affirmée en accueillant dans son sein toutes les expansions, toutes les manifestations de l'Art.

L'affluence des visiteurs a prouvé tout l'intérêt qu'y attache le public.

Un grand pas est donc fait; bientôt, demain peut-être, car la logique est inexorable et on ne saurait lui être longtemps contraire, l'État, par la voix de son ministre des Beaux-Arts, la proclamera en face de tous et consacrera cette union désormais insoluble en distribuant en séance solennelle à ses divers interprètes les mêmes récompenses, les mêmes honneurs.

Ainsi sera accomplie cette révolution désirable, nécessaire. Réjouissez-vous, chers élèves, car quoique accomplie sans secousses, ses conséquences n'en seront pas moins immenses pour notre art national. C'est une nouvelle ère qui va surgir, une nouvelle renaissance de l'Art à prévoir.

Et si je vous dis : réjouissez-vous, c'est que vous serez des premiers à en profiter, étant les privilégiés par excellence tant par vos dons naturels que par les splendeurs de la nature dont vous êtes comblés.

Mettez-vous donc à l'œuvre avec ardeur, vous savez maintenant que, quelle que soit l'œuvre d'art décoratif entreprise, vous serez considérés non seulement comme des artistes si vous faites œuvre d'art, mais encore que vous serez d'autant plus estimés et fêtés que votre œuvre sera plus utile.

CHABAL-DUSSURGEY.

CONFÉRENCES DE MM. BOURGOIN ET VACHON

A L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS INDUSTRIELS DE ROUBAIX

Nous avons parlé, dans un précédent numéro, de la série de conférences organisées par les soins de la Direction des Beaux-Arts à l'École nationale de Roubaix pendant les mois de février et de mars.

Après la conférence de M. Victor Champier sur la *Décoration des étoffes au* XIXe *siècle*, dont nous avons dit le succès, M. Bourgoin, chargé d'un cours d'histoire et de théorie de l'ornement à l'École des Beaux-Arts de Paris, a traité à Roubaix le sujet suivant :

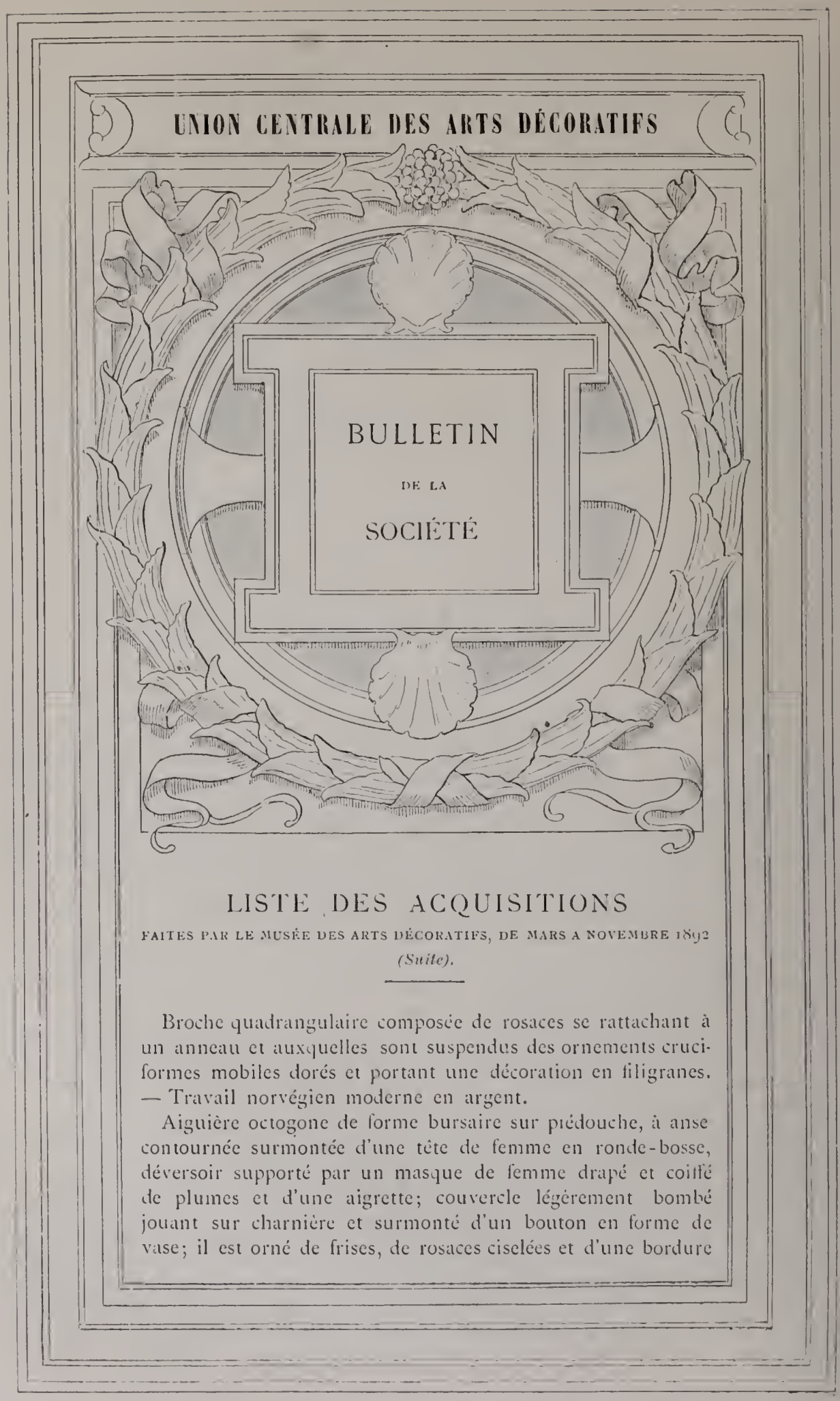
Des éléments de la technique du dessin considéré dans nos applications aux industries du tissu.

Avec l'originalité qui lui est particulière, sa science de l'histoire des ornements, M. Bourgoin a développé en deux conférences ses idées, multipliant les démonstrations techniques et les appuyant de dessins au tableau.

Le 6 mars, M. Marius Vachon a terminé la série par une conférence sur le *Patriotisme dans l'art*. S'attachant à montrer que les artistes français doivent s'efforcer d'affirmer dans leurs œuvres les qualités du génie national, il s'est occupé des moyens pratiques de développer les industries d'art de notre pays.

Le *Journal de Roubaix*, qui a consacré à cette conférence un compte rendu des plus élogieux, a cité cette conclusion du discours de M. Marius Vachon :

« Pour terminer, le conférencier cite une parole topique du général Grant, l'ancien président des États-Unis. Après la guerre de 1870, ses familiers affectaient de dire que jamais la France ne parviendrait à payer la colossale somme de cinq milliards exigée par l'Allemand victorieux. Grant, interrogé sur ce point, se contenta de répondre : « Que les » Français nous envoient quelques bateaux de soieries, de rubans et de fleurs, et ce sera nous, » les Américains, qui paierons les cinq milliards! » C'était un hommage au bon goût qui distingue les productions françaises, qui fait et qui fera, s'il est maintenu, la fortune de notre pays. »



LISTE DES ACQUISITIONS

FAITES PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, DE MARS A NOVEMBRE 1892

(Suite).

Broche quadrangulaire composée de rosaces se rattachant à un anneau et auxquelles sont suspendus des ornements cruciformes mobiles dorés et portant une décoration en filigranes. — Travail norvégien moderne en argent.

Aiguière octogone de forme bursaire sur piédouche, à anse contournée surmontée d'une tête de femme en ronde-bosse, déversoir supporté par un masque de femme drapé et coiffé de plumes et d'une aigrette; couvercle légèrement bombé jouant sur charnière et surmonté d'un bouton en forme de vase; il est orné de frises, de rosaces ciselées et d'une bordure

d'oves; autour du col et sur la panse, trois bordures ciselées de palmes, rinceaux, fleurons, etc.; à la partie inférieure, des bouquets de roseaux dressés alternant avec des godrons à bords contournés et décorés d'un masque de lion, fleurons, entrelacs, etc. — Argent. Fin du règne de Louis XIV.

Seau cylindro-ovoïde, à piédouche, bordure et culot godronnés, à deux anses latérales formées par des masques grotesques, décor de branchages, feuillages et fleurs en relief de style oriental. — Porcelaine tendre blanche de Saint-Cloud. XVIIIe siècle.

Petit vase sphérique en verre rougeâtre, à base cylindrique en verre vert; la panse est décorée de rinceaux cernés d'or et polychromes à fleurs ornementales émaillés. — Verre chinois. Pied en bois de fer sculpté.

Petit vase ovoïde à ouverture cylindrique, décoré au pourtour d'une frise de palmettes alternativement vertes ou bleues, en émaux translucides cernés de filets d'or, et encadrées de rinceaux en émail blanc; en dessous, une bordure de filets d'or entre-croisés à pendeloques en émaux translucides verts, bleus et jaunes. — Fabrique de M. Brocard. — En dessous, la signature de *MM. Brocard et fils.*

Peigne rectangulaire à partie supérieure cintrée, en ivoire décoré par incrustation de branches de pêcher dont les tiges sont en écaille et les fleurs en nacre. — Il porte la signature de *Kataoka.* Travail japonais moderne.

Bande de broderie en soie d'un blanc jaunâtre sur fond de soie noire, et formant de grands rinceaux à fleurs ornementales, entre deux bordures de petits rinceaux feuillus. — Travail italien (?). XVIIe siècle.

Langouste, antennes renversées. — Bronze moulé sur nature.

Petit homard. — Bronze moulé sur nature.

Serpent enroulé et dévorant une grenouille. — Bronze moulé sur nature.

Druidesse. — Tête de femme vue de face, cheveux blonds épars couronnés de feuillages, sur fond bleu marbré, en pâtes de verres colorées et sculptées. — Œuvre de M. Henry Cros.

Reliure en maroquin rouge à panneaux contenant des médaillons et des écoinsons gaufrés d'ornements réservés en noir sur fond d'or, encadrement gaufré d'ornements dorés coupés par des parties réservées en rouge et portant des rosaces dorées. — Travail persan.

Panneau rectangulaire en hauteur, décoré en relief d'une figure de saint Pierre se détachant sur un fond de draperies à franges, la tête portant sur une banderole où est inscrit le nom du saint. — Il est placé sous une double arcature de style ogival, soutenue par deux pilastres surmontés de clochetons fleuronnés, reliés par des arceaux et inscrits dans un encadrement de forme cintrée portant un ruban enroulé. — Bois sculpté. Fin du XVe siècle.

Panneau rectangulaire en hauteur, à deux divisions parallèles terminées en ogives et surmontées d'une partie cintrée trilobée dans laquelle grimpent des animaux fantastiques. — Dans les deux parties ogivales sont suspendus des cordons terminés par un gland. — Bois sculpté. Fin du XVe siècle.

Plateau circulaire à médaillon central encadré de feuilles d'eau dorées, et contenant une figure de Mercure debout, un manteau jeté sur l'épaule gauche, tenant d'une main le caducée, et de l'autre une bourse. Il est placé entre un coq et un bélier. — Reproduction en métal argenté et partiellement doré, d'une pièce faisant partie du trésor gallo-romain découvert à Chaource, près Montcornet (Aube).

Console d'applique à tablette rectangulaire, à corniche composée de feuilles d'eau, moulures d'oves. — Elle est soutenue par une coquille terminée par un culot à feuille d'acanthe remontante et fleuron en pendentif. — Le milieu de la coquille est occupé par un motif fleuronné. — Bois sculpté et doré. Louis XIV.

Grand vase de forme turbinée, à ouverture cylindrique légèrement évasée, fond gros vert marbré de brun; autour de la panse, guirlande de feuillages de platane en relief, émaillée en brun, dont les fruits et quelques feuilles retombent sur le fût du vase. — Grès émaillé de la fabrique de M. A. Delaherche.

Vasque sphérique surbaissée, cerclée de cinq filets saillants, émaillée en vert olive foncé. — Grès émaillé de la fabrique de M. A. Delaherche.

Petit vase turbiné, à base élargie et petit col conique, fond émaillé flambé, la partie

supérieure en bleu et rouge, le fût en jaune et brun. — Grès tendre. Fabrique de M. Jules Pull.

Petit vase ovoïde à ouverture bordée d'un filet saillant, fond émaillé flambé vert pâle, gros bleu et rougeâtre. — Grès tendre. Fabrique de M. Jules Pull.

Vase à corps sphérique et ouverture campanulée et piédouche cylindro-conique, en verre brun rougeâtre avec parties incolores, décoré en relief de branchages de pin avec feuillages et fruits; le culot est formé d'une fleur épanouie à trois rangs de pétales; sur le col, une inscription gravée: « *A des forêts qui ne sont plus* » « *Sully-Prudhomme* ». — Ce vase est élevé sur un support à quatre pieds en bois sculpté et teinté en vert. — Fabrique de M. Emile Gallé.

Grand vase ovoïde fond rougeâtre, à reflets métalliques, décoré en réserve de plumes retombantes en gris chamois rehaussé d'or; à la partie supérieure, sept anses contournées, disposées symétriquement autour de l'ouverture. — Fabrique de faïence de M. Clément Massier.

Petit vase ovoïde de forme surbaissée, à ouverture conique à couverte émaillée vert d'eau flambée de brun rouge. — Porcelaine flambée grand feu de la fabrique de M. E. Chaplet.

Petit vase ovoïde de forme surbaissée, à ouverture conique, émaillé de gris bleuté ponctué et maculé de brun rougeâtre. — Porcelaine émaillée grand feu de la fabrique de M. E. Chaplet.

Vase de forme ovoïde surbaissée, à col conique et ouverture évasée; la partie supérieure est émaillée en bleu pâle marbré de gris légèrement violacé et à reflets métalliques; la partie inférieure montre le grès à nu; l'intérieur est flambé rouge. — Porcelaine émaillée grand feu de la fabrique de M. E. Chaplet.

Vase ovoïde à petit col évasé fond brun foncé, chargé de coulures en émail brun plus pâle, rougeâtre et en or, formant saillie. — Grès émaillé de M. Carriès.

Gourde à deux renflements, à ouverture évasée fond gris perle, portant à la partie supérieure une sorte de déchirure découvrant un fond d'or chargé de granulations. — Grès émaillé de M. Carriès.

Petit buste d'enfant en grès émaillé gris chamois, sur piédouche quadrangulaire. — Œuvre de M. Carriès.

Petit brûle-parfum de forme surbaissée à trois petits pieds coniques, deux petites anses formées par des demi-rosaces ajourées et couvercle plat percé de six ouvertures en spirale, à bouton doré formé par un bouton de fleurs, décoré de fonds partiels rouges, aventurines et noirs à cloison d'or et d'argent, cernant des oiseaux, des papillons et des fleurettes en couleurs. — Émail cloisonné moderne du Japon.

Breloque en forme de médaillon ajouré composé d'un rinceau circulaire dans lequel est inscrite une femme nue enveloppée d'une draperie, assise sur un escabeau et accoudée sur un cartouche; de la main gauche elle tient une palme autour de laquelle s'enroule une banderole; le tout est suspendu à un anneau ovale. — Or ciselé. Composition et exécution de M. J. Brateau.

Breloque en forme de plaquette ovoïde à base trilobée portant en bas-relief sur une face un coq sur le disque du soleil levant, sur le côté, un épi; de l'autre, se détachant sur un fond étoilé, un hibou, les ailes déployées et perché sur un croissant de la lune; sur le côté, une tête de pavot; le tout suspendu à un anneau ovale. — Or ciselé. Composition et exécution de M. J. Brateau.

Paravent composé de trois feuilles mobiles montées à charnières, à partie supérieure surélevée et cintrée et angles rentrants; le panneau central représente le Soir, symbolisé par un hibou et des pavots se détachant sur un fond de mer au-dessous du croissant de de la lune; dans le panneau de droite et de gauche, des roses trémières accompagnées, à droite, de colombes, à gauche, de lapins blancs. — Peinture à l'huile sur toile par M. E. Duez.

Bois de fauteuil à dossier rectangulaire à la base et cintré à la partie supérieure, à encadrement d'entrelacs et portant au sommet une palmette; bras légèrement contournés à manchettes; siège à partie antérieure cintrée et quatre pieds en console décorés de feuilles d'acanthe. — Bois sculpté peint en blanc. Louis XVI.

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ

ORGANISATION

des Concours de 1893

AVANT-PROPOS

RAPPORT A LA COMMISSION D'ENSEIGNEMENT
ADOPTÉ DANS LA SÉANCE DU CONSEIL DU 21 AVRIL

Le titre premier de nos statuts explique le but de notre Société et définit les moyens qu'elle a d'y parvenir.

L'Union centrale a été fondée pour répandre le goût et pour aider au progrès des arts qu'elle patronne.

Mais, des moyens qu'elle préconise, elle n'a guère mis en pratique, depuis dix ans, que l'un d'eux : elle a créé son musée.

Ce musée, plus beau, plus riche et plus complet qu'on ne le sait au dehors, est déjà un résultat dont on peut se faire gloire, mais il est logé d'une façon insuffisante

et provisoire, et, pour excellent qu'il soit, il constitue un moyen passif d'enseignement, car les étudiants y viennent peu, et la foule n'y vient pas. Il a le sort de la plupart de nos musées en France, où il est si difficile de déterminer le courant des visiteurs.

Il est donc nécessaire d'user de moyens plus actifs d'enseignement, et d'aller aux gens, puisqu'ils ne viennent pas à nous; il faut forcer leur attention et les intéresser pour les instruire.

Ces moyens sont ceux que l'Union avait employés avec succès dès son origine et qu'elle a, je le répète, inscrits en tête de ses statuts, quand elle a été reconnue d'utilité publique; ils consistent, outre la création d'un musée, dans

les Expositions,
les Conférences,
les Concours
et dans l'enseignement du dessin.

Il n'est pas nécessaire de rappeler tout ce qu'a fait l'Union centrale depuis 1865. C'est alors qu'elle était le plus pauvre qu'elle a obtenu les plus beaux résultats.

Elle a eu, sur le goût et sur l'industrie d'art de notre temps, une influence considérable, qui apparaît à mesure qu'on s'éloigne de l'époque où cet effort s'est produit. Nous avons constaté souvent à l'étranger la réputation qu'avait acquise notre Société, elle apparaît plus grande à mesure qu'on s'en éloigne, comme il arrive des hauts édifices qu'on ne peut juger qu'à distance.

Aussi s'est-on efforcé partout et chez nous-mêmes de l'imiter; on a pris ses doctrines, calqué ses moyens, continué ce qu'elle avait commencé et qu'elle a eu le tort d'interrompre.

Nous ne sommes pas jaloux du bien qu'on fait ailleurs, mais nous pouvons regretter de n'y plus autant contribuer.

La direction qu'avait prise l'Union centrale dans *l'enseignement du dessin* lui a été reprise par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Elle ne peut pas être mieux placée, mais il ne faut pas oublier que cette grande réforme de la méthode d'enseignement a été commencée ici, et que c'est après la campagne si vigoureusement menée par l'ancienne Union que la Direction des Beaux-Arts a enfin songé à un autre art que l'art académique et officiel, qu'elle a multiplié les écoles, que le dessin est devenu un enseignement obligatoire, qu'on a créé des écoles normales de dessin pour les instituteurs, et que l'art décoratif a été introduit par toute la France sous des formes séduisantes et nouvelles.

C'est à l'honneur de notre Société qu'il faut rappeler la part considérable prise au début de cette entreprise par notre collègue et ami M. Louvrier de Lajolais; il ne nous a provisoirement quittés que pour se donner tout entier à cet enseignement auquel son nom restera attaché. M. E. Guillaume a pris, comme directeur des Beaux-Arts, puis comme président de la Commission supérieure de l'Enseignement

du dessin, la direction de cette grande réforme. — M. P. Colin est l'un de ses plus fervents collaborateurs, et nous sommes heureux de constater que ces trois hommes si dévoués, si éminents par leur savoir, sont aussi membres de l'Union centrale des Arts décoratifs et nous tiennent en relation constante avec le Ministère et les Écoles.

Mais il en faut profiter pour guider, surveiller et conseiller cette clientèle sans cesse renouvelée d'élèves, à qui l'Union peut rendre des services au début, et de qui elle en doit attendre de plus grands dans l'avenir.

Autrefois, elle proposait des concours, elle organisait des examens, elle exerçait sur les maîtres et sur les élèves un contrôle intelligent, nécessaire. Voilà six ans que l'Union n'a rien fait pour les Écoles.

Une autre Société a surgi, qui a copié sa façon d'agir et qui se substituerait complètement à elle, si cette abstention durait. — Nous ne voyons aucun inconvénient à ce qu'il y ait une rivalité à favoriser nos écoles, mais nous regrettons que l'Union néglige un moyen si utile et si sûr de diriger le goût des jeunes artistes et des ouvriers dans la voie qu'elle juge la meilleure, et nous *demandons que cette année un concours soit ouvert aux écoles de dessin.*

Nous n'insistons pas au sujet des *Expositions*. Nous venons d'en faire une dont les résultats sont bons, mais dont le thème gracieux et sympathique échappait un peu à la méthode adoptée jusque-là. Il faut attendre encore pour juger de l'effet qu'elle aura; mais l'Union, avant celle-là, avait eu neuf autres expositions, dont le plan méthodique a été rigoureusement suivi, et qui, par des programmes variés, ont laissé dans les arts et les métiers de la France une trace profonde : le goût public s'y est heureusement modifié.

C'est ici qu'ont été inventées et pratiquées les expositions rétrospectives, et qu'on a le mieux et le plus logiquement mis en parallèle l'art ancien et l'industrie moderne, afin de tirer du contraste et de dégager par comparaison toute la somme de progrès et d'enseignement.

Mais il y aurait quelque danger à renouveler ces expositions dans le cadre devenu banal où d'autres entreprises viennent exposer à leur tour. La saison où ce palais nous est concédé est défavorable; il faut attendre que l'Union ait à elle un espace suffisant pour y faire à son gré et à l'époque convenable des expositions nouvelles.

L'idée émise et si favorablement accueillie ici et au dehors d'une EXPOSITION DE LA PLANTE sera reprise et affirmera les tendances de nos idées; elles ont eu déjà une influence salutaire sur divers artistes qui, par avance, ont appliqué notre programme. Donc, *cette exposition trouvera une clientèle* admirablement préparée.

Les *Conférences* étaient un moyen de propagande excellent; quelques-unes de celles qui ont été faites à la place des Vosges sont restées des modèles de clarté, des exposés de doctrine dont l'application a été faite aussitôt dans les ateliers. Malheureusement, ces conférences étaient intermittentes, elles étaient dues à la bonne volonté d'hommes éminents, d'amis dévoués, de qui on ne pouvait exiger la continuité régulière d'un cours, — l'élan donné a été perdu.

Elles n'ont donc servi qu'à donner l'exemple. Des conférences ont été faites à l'imitation des nôtres dans divers établissements et jusqu'au fond des faubourgs, comme à la bibliothèque Forney, qui continue depuis plusieurs années ce mode d'enseignement.

A l'heure actuelle, il est question de créer au Conservatoire national des arts et métiers un cours qui aura pour titre : l'*Art appliqué aux Métiers*. — C'est tout notre programme, et cela prouve combien l'Union centrale avait été clairvoyante au début, cela démontre l'excellence des moyens qu'elle avait choisis : des institutions de tout premier ordre, comme le Conservatoire, en profitent, et c'est une consécration précieuse; mais il y a lieu de s'étonner que l'Union centrale abdique ou ne s'associe plus à un effort qu'elle avait déterminé la première.

Son Conseil est composé d'hommes dévoués pris aux arts, à la science, à l'industrie; de représentants de la société la plus choisie, d'hommes du goût le plus fin. Cette réunion d'intelligences n'est-elle faite que pour acquérir quelques bibelots à classer dans des vitrines ? Doivent-ils attendre éternellement que l'État leur concède un terrain pour y bâtir un musée, le remplir et abdiquer après? Ne doit-on pas espérer plus et mieux de cette société choisie qu'on voudrait regarder comme une *Académie du goût français?*

Il ne suffit pas d'acquérir les épaves des arts anciens, de les étiqueter et de les classer comme des pièces d'histoire naturelle. C'est fort intéressant, et je suis partisan de cette savante recherche, mais il en faut dégager une conséquence utile.

Que répondra-t-on à ceux qui voudront savoir ce qu'a fait l'Union centrale ?

Dira-t-on qu'elle a doté le pays d'un musée de plus, musée qui n'a pas même l'unité qu'on y voudrait trouver, et par conséquent qui n'acquiert pas la portée saisissante d'une démonstration ?

Ne pourra-t-on jamais dire qu'elle a déterminé un mouvement, qu'elle a pris la direction du goût, qu'elle a corrigé à l'école, à l'atelier et dans le monde, les idées fausses de quelques-uns, qu'elle a refait en art l'éducation du public ?

En cela, Messieurs, il faut vous hâter, car cette tâche est tentante : elle l'est à ce point que d'autres songent à la prendre.

La Société des artistes s'est ouverte à l'art décoratif sous toutes les formes, et le Salon du Champ de Mars a depuis deux ans une section nouvelle pour les arts que vous patronnez. Le Salon des Champs-Élysées ne boudera plus longtemps à cette forme de l'art.

Le musée du Luxembourg n'est plus uniquement le temple des peintres et des sculpteurs; il a depuis quelques mois le germe d'une moderne galerie d'Apollon, la céramique, l'orfèvrerie, les meubles y ont leur place. C'est une conquête, et c'est à l'initiative, à la persévérance de votre Société que cela est dû, car c'est ici qu'on a commencé à le demander il y a trente ans, et on n'a jamais cessé depuis.

Mais d'autres se font gloire de l'obtenir, et, si vous n'y prenez garde, l'union si longtemps désirée de l'artiste et de l'ouvrier se fera en dehors de vous. C'est un mariage auquel vous devez présider. C'est vous qui devez leur mettre la main dans la main, car c'est votre titre, c'est votre raison d'être, c'est le but vers lequel vous tendez depuis que vous êtes et c'est de ce mariage-là que naîtront les œuvres belles,

saines et fortes que nous attendons et qui justifieront la vieille devise de l'Union : *le Beau dans l'Utile.*

M. Bouilhet vous dira tout à l'heure comment s'établit l'accord de l'artiste et de l'ouvrier. M. Rossigneux, le Président de notre Commission, vous expliquerait mieux que je ne puis le faire comment l'idée naît, comment elle se développe et prend une forme : un objet d'art, quel qu'il soit, est le fruit d'une collaboration. Quelqu'un a eu l'idée, un client le désire, il faut qu'il explique et précise ce qu'il veut, il s'adresse au fabricant qui, de concert avec l'artiste, cherche le dessin de l'objet, ils discutent, changent, se contrôlent et font au goût de celui qui commande les concessions nécessaires.

L'œuvre entre ensuite dans la période d'exécution et reçoit l'empreinte de collaborateurs nouveaux, les conditions varient avec la valeur de l'objet, sa matière et son emploi; mais, logiquement, toute chose qui participe de l'art et du métier s'accorde avec le temps et la place où elle est née, avec l'esprit de l'artiste et la façon des ouvriers qui y ont travaillé; cela constitue le style et le style, bon ou mauvais, s'impose, c'est une date.

C'est cet accord qu'il faut régler, en évitant les contre-sens et les efforts inutiles, en empêchant un des deux éléments *art* ou *métier* de se développer aux dépens de l'autre.

Tout cela a été dit souvent et excellemment, mais il ne faut pas se lasser de le dire, parce que les fautes sont fréquentes et qu'on en trouve autant dans les expositions d'art que dans les boutiques de marchands. Il appartient à l'Union centrale de régler ces rapports, de corriger et d'instruire, elle a pour cela un moyen : *les Concours.*

Ceux qu'elle a organisés ont eu d'heureux résultats, ils n'ont pas seulement provoqué dans les ateliers une émulation salutaire, ils ont aussi déterminé la création de produits nouveaux qui répondaient à des besoins et qui sont entrés dans la consommation courante. Donc, tout en cherchant le mieux dans la forme, l'Union a réussi au point de vue économique : elle a fait une œuvre doublement utile.

Ce qu'il faut par conséquent éviter dans les concours, c'est de demander un effort disproportionné. Les choses de grand luxe naissent de circonstances spéciales et notre intervention en cela n'est pas nécessaire. On peut faire de l'art décoratif sans chercher les exceptions, ce qu'il importe, c'est de prévoir les besoins du plus grand nombre, c'est d'étudier les désirs et de les modifier s'il y a lieu, c'est de juger les dispositions des artistes et les moyens dont l'ouvrier dispose, voir en quoi ils se peuvent accorder.

On doit mettre beaucoup de mesure dans la rédaction de ces programmes, ils doivent être clairs, précis et piquer la curiosité sans obliger à un trop grand effort.

Pourtant il est désirable qu'ils contiennent un attrait de nouveauté, qu'ils marquent un progrès : il ne suffirait pas de changer le décor d'un objet d'usage, il vaudrait mieux découvrir un besoin nouveau et le satisfaire en donnant au public un objet qui éveillerait son attention par une forme originale.

L'Union a dans son Conseil, je le répète, les hommes les plus aptes à formuler

ces programmes, parce qu'ils sont bien placés pour connaître les goûts et les tendances d'une société élégante et sensée.

Dans les belles époques de l'art français, on trouve toujours l'influence d'une classe d'élite, sans laquelle les meilleurs ouvriers seraient demeurés hésitants ou oisifs.

L. Falize.

14 avril 1893.

IMP. PHOT. ARCHIVES, PARIS

PROJET DE RELIURE

Concours organisé par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie

Composition de M. HERBINIER (2e prix)

La Commission d'Enseignement, à laquelle vous avez renvoyé l'étude d'un programme pour des concours à ouvrir en 1893, a pensé qu'elle arriverait à rendre ces concours plus intéressants en déterminant un effort, non seulement de la part des jeunes artistes de l'industrie, mais encore des industriels eux-mêmes.

Ce serait, en effet, un but bien digne d'être poursuivi et rentrant dans le rôle de l'Union centrale, que d'associer, dans la plus large mesure, les artistes et les fabricants pour la réalisation d'un programme déterminé.

Tous ceux qui ont eu à faire passer dans le domaine de la réalité les œuvres qu'ils avaient rêvées, en un mot, créé un modèle d'art, savent bien que c'est de l'accord intime de ces deux éléments de la production, *l'artiste* et *l'industriel*, que dépend le succès d'une œuvre d'art décoratif; et, s'il est possible d'associer, dans la réalisation d'une œuvre de cette nature, l'expérience et le goût de celui qui commande, il est hors de doute que le résultat serait bien près d'atteindre toute la perfection désirable. Où trouverait-on d'ailleurs plus de chances de succès, si ce n'est dans ces concours provoquant l'effort commun de deux éléments nécessaires à la production, et jugés par une élite choisie au sein du Conseil de l'Union centrale des arts décoratifs?

C'est un spectacle rare, et assurément digne d'être encouragé, que de voir réunies dans une seule individualité, la pensée qui conçoit, la main qui exécute, en même temps que la connaissance des qualités de la matière et l'expérience des procédés pour la mettre en œuvre.

Mais, en se tenant aux conditions ordinaires de la production contemporaine, la collaboration de ces deux éléments, l'artiste et l'industriel, est absolument nécessaire, et c'est pour atteindre ce but désirable, l'accord de leurs efforts et de leurs intérêts, que nous avons cherché une formule qui permettrait de faire appel en même temps aux artistes et aux industriels.

L'Union centrale trouvera dans cet accord la réalisation d'une partie importante du programme de ses fondateurs: « Entretenir en France la culture des Arts qui poursuivent la réalisation du Beau dans l'Utile. »

Elle aura de plus une occasion excellente pour mettre dans son Musée contemporain des œuvres dont elle aura été l'inspiratrice et qui, choisies par elle, surveillées par elle,

feront mieux sentir l'étendue des services qu'elle rend et qu'elle est appelée à rendre encore.

C'est en s'inspirant de ces idées que votre Commission de l'enseignement a recherché, pour les concours à ouvrir en 1893, les sujets les plus propres à obtenir des résultats pratiques.

Elle a pensé qu'elle pourrait utilement ouvrir trois concours : un pour l'industrie du bronze, un autre pour l'orfèvrerie, et un troisième pour la reliure. Elle a chargé trois de nos collègues, MM. Bouilhet, Falize et Béraldi, d'en déterminer les conditions et d'en rédiger le programme.

Mais notre mission d'enseignement ne serait pas complète si nous ne recherchions en même temps à provoquer des efforts de la part des jeunes gens qui reçoivent dans nos écoles d'art décoratif un enseignement si élevé et si bien approprié aux besoins de l'industrie moderne.

Nous avons donc pensé à formuler, pour les trois concours ci-dessus indiqués, un programme spécial destiné aux élèves de nos Écoles d'art décoratif, et nous en avons demandé la rédaction à notre collègue M. Collin, dont l'expérience est grande en ces matières.

HENRI BOUILHET.

PREMIER CONCOURS

BRONZES D'ART

UN LUSTRE DE SALON POUR LA LUMIÈRE ÉLECTRIQUE

Le premier concours est destiné aux artistes et aux artisans de l'industrie du bronze ; il a pour objet la composition et l'exécution d'un lustre de salon disposé pour l'éclairage électrique.

En 1891, l'Union centrale avait, sur la généreuse initiative d'un de ses membres, M. Davanne, ouvert un concours ayant pour objet la composition d'appareils décoratifs d'éclairage par l'électricité.

Ce concours n'a pas donné de résultats satisfaisants : la faute en était au programme plus encore qu'à l'inhabileté ou à l'inexpérience des concurrents.

On avait, en effet, demandé un ensemble d'appareils d'éclairage par l'électricité pour tous les usages possibles dans un salon d'une superficie déterminée, laissant ainsi aux concurrents une trop grande liberté dans le choix des types ; le jury a été unanime à reconnaître qu'on avait eu le tort de ne pas avoir suffisamment spécialisé le genre d'appareil sur lequel devait s'exercer l'effort inventif des artistes.

Nous avons pensé que nous pourrions utilement reprendre ce concours, dont le prix n'a pas été décerné, en donnant un programme plus restreint et mieux défini.

Notre choix s'est arrêté sur un lustre central, dont la fonction décorative ne fait de doute pour personne, et dont la variété des dispositions ouvre à l'artiste et au bronzier un champ suffisamment vaste.

L'expérience a prouvé d'ailleurs que la lumière placée au centre de la pièce à éclairer, ni trop haut ni trop bas, était la meilleure disposition pour l'éclairage d'un salon destiné à la réception du soir, et que, par conséquent, le lustre était encore l'appareil le mieux approprié à cette destination.

C'est une erreur de croire que la lumière électrique doive modifier les conditions normales de l'éclairage. Il y a lieu seulement de tenir compte, dans la recherche des formes nouvelles, des meilleures dispositions à adopter pour utiliser ses qualités spéciales : absence de chaleur et de fumée, tout en modérant ses qualités essentielles : l'éclat et la puissance, par des arrangements dont la variéte peut donner prétexte à d'heureuses trouvailles.

Nous avons pensé que ce concours était bien de nature à attirer à nous, non seulement les artistes, mais encore les industriels déjà rompus aux difficultés du problème, et qu'il résulterait de leurs efforts mis en commun un heureux résultat pour la démonstration de l'utilité de l'œuvre de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Nous proposons donc d'ouvrir un concours pour l'exécution d'un lustre destiné à éclairer par l'électricité un salon d'une hauteur de $3^{m},50$ à 4^{m} au maximum et de 50^{m} de superficie.

Le lustre devrait être en bronze ou en bronze mélangé de cristaux.

Le nombre des foyers lumineux ne devrait pas dépasser quinze, et la valeur de la reproduction industrielle serait au maximum de 1,500 francs.

Le concours serait à deux degrés : au premier degré, artistes ou fabricants, ou les deux réunis, devraient présenter un projet à l'état d'esquisse à moitié d'exécution.

Le jury choisira les projets qui lui paraîtront réunir le mieux les qualités définies dans le programme, et dont la traduction industrielle aurait le plus de chance de succès. Il invitera les concurrents à l'épreuve du 2e degré. Cette épreuve consistera dans l'exécution des dessins ou des modèles en vraie grandeur. Les concurrents auront la faculté de présenter soit des dessins et des épures d'exécution, soit des modèles en plâtre.

Une somme de 1,500 francs sera attribuée au premier prix. Une somme de 500 francs pour le deuxième prix. Les dessins classés à la suite recevront une mention avec médaille.

En outre, le lauréat du premier prix recevra une somme de 1,500 francs pour l'exécution d'une épreuve qui prendra place dans le Musée des Arts décoratifs.

Les dessins primés resteront la propriété de l'Union centrale, mais les auteurs conserveront le droit de reproduction.

HENRI BOUILHET.

DEUXIÈME CONCOURS

ORFÈVRERIE

UN VASE A BOIRE EN MÉTAL

Il ne s'agit pas ici d'un concours à établir entre les élèves d'une école, il n'est pas utile d'en égaliser les chances, en déterminant minutieusement les conditions du programme : le concours est ouvert à tous les orfèvres, à tous les artistes, il convient donc de l'étendre et de prêter à toutes les variations, à toutes les libertés de l'invention.

Nous avons pour but, moins de trouver un lauréat que de semer des idées nouvelles au profit de l'atelier et du public.

C'est pourquoi nous avons cherché un motif très simple, susceptible de convenir par la forme et le décor aux interprétations les plus diverses. Nous avons choisi un

VASE A BOIRE

Par là nous entendons, non pas seulement un vase orné, mais bien exactement et rigoureusement le vase de métal qui touche aux lèvres, celui dans lequel on boit le vin, l'eau, la bière ou tout autre liquide ; qu'on le nomme calice, gobelet, timbale, pot, coupe, chope, pinte, tasse, hanap, vidercome, bocal, corne à boire ou qu'on le désigne de tout autre nom.

Aucun pays n'a produit une plus grande variété de coupes que la France ; ces merveilles d'orfèvrerie ont fait la gloire des trésors royaux, des églises et des collections privées, et les inventaires sont restés, qui témoignent du nombre et de la richesse de ces vases, mais presque tout a disparu : à peine nos musées en ont-ils quelques rares spécimens ; l'an dernier nous avons vu l'une des plus belles pièces de cet art si français passer au Musée britannique.

Si l'usage des coupes de métal a disparu d'ici, il s'est conservé dans les pays voisins ; l'Angleterre a gardé à peu près toutes les coupes des anciennes corporations, chaque collège a la sienne, la tradition s'en est perpétuée dans toutes les provinces. Il n'est pas une société, pas une institution qui, à défaut d'un ancien vase d'or ou d'argent, ne tienne à posséder quelque beau travail moderne d'orfèvrerie, où le vin d'honneur puisse être offert dans les réunions solennelles.

En Allemagne, en Hongrie et en Autriche cette coutume s'est continuée de même. Les Musées ont des œuvres anciennes qui sont pieusement conservées ; les noms d'artistes fameux y restent attachés : Albert Dürer, Holbein, Jamnitzer en ont donné les types les plus parfaits.

Les sociétés publiques et privées ont des copies de ces coupes devenues classiques et l'industrie des orfèvres y trouve un continuel élément de travail et d'étude.

L'Italie et l'Espagne ont gardé la même tradition ; églises et musées royaux ont de

purs chefs-d'œuvre consistant en coupes d'or décorées d'émaux et de gemmes datant du XVIe siècle.

La Suisse est plus jalouse encore de ses vieilles coupes qu'aucun pays d'Europe, elle en a qui remontent au XIIe siècle, d'autres sont des trophées pris à Granson et à Morat. Mais il n'y a pas un riche bourgeois qui n'ait son hanap à couvercle datant de deux cents ans, pas un buveur qui n'ait sa chope d'étain gravé, pas un bon tireur qui n'ait gagné son gobelet d'argent.

En Russie les coupes affectent les formes les plus diverses, quelques-unes ont un caractère sacré, d'autres une tradition nationale.

Les États-Unis ont emprunté à l'Angleterre et à l'Allemagne leurs vieux usages, ils les ont adaptés à leur civilisation nouvelle; on y fait des vases à boire d'une dimension remarquable et d'une ornementation étrange. Nous les avons vus à l'Exposition, dernière.

Pourquoi en France s'est-on désaccoutumé de la coupe? Est-ce à la suite de quelque crise économique ou pour obéir à des lois somptuaires? Ce furent les premières pièces condamnées au creuset, seront-elles les dernières que ressuscitera la mode des riches orfèvreries?

La coupe n'est pas un thème banal et uniforme, c'est un motif à variations infinies; il réjouit l'esprit et appelle toutes les fantaisies de l'artiste.

La coupe convient à tous les âges, à toutes les circonstances de la vie; depuis le bol de l'accouchée et la coupe de baptême où l'on grave le nom de l'enfant, depuis la timbale de l'écolier, les deux gobelets jumeaux, qu'on offrait aux époux, jusqu'à ceux plus riches et plus ornés qu'on donne aux noces d'argent ou qu'on fait d'or pour la cinquantaine.

Il y a la coupe réservée au père de famille, l'usage en demeure en quelques provinces, lui seul y boit; il y a le calice consacré du prêtre, le hanap d'or du prince, le bocal à couvercle qu'on présente au vainqueur; il y a enfin les coupes en cristal taillé et gravé avec des montures d'or émaillé et serties de gemmes comme on en voit au Louvre.

Nous pourrions multiplier les exemples et donner bien des types de ces coupes à boire, élégantes de forme, riches de matières, prétextes aux fines ciselures, aux fières devises, aux ornementations ingénieuses.

Mais, sans copier les types anciens, il y a un champ très vaste ouvert aux inventions nouvelles. Les sociétés sont nombreuses qui se réunissent périodiquement en des banquets où il serait à propos d'offrir au président autre chose que le verre banal; on s'étonne que cet oubli ait duré si longtemps, c'est une faute de goût qui choque comme une brutalité.

Les sociétés riches et prospères, les chambres de commerce, les syndicats, les corporations, les associations d'artistes, les sociétés savantes, les groupes d'amis qui se retrouvent à la même table, peuvent et doivent posséder un vase d'or, d'argent, d'étain sur lequel un attribut, une date, un nom, une devise conservent le souvenir et représentent le symbole de l'amitié et de l'union.

Nous sommes persuadés qu'il suffira d'énoncer cette idée pour que des demandes nombreuses soient faites aux artistes, que des commandes arrivent aux orfèvres. Dès que l'exemple aura été donné, toutes les sociétés qui ont une notoriété voudront reprendre une tradition qui avait son charme et sa poésie.

Il n'est pas nécessaire de développer cette idée davantage. Cependant, avant de résumer le programme de ce concours, nous insistons pour que ceux-là qui y prendront part s'inspirent de quelque thème spécial et cherchent, non pas un vase sans but, un

gobelet quelconque, mais bien une coupe destinée à quelqu'un ou à quelque société susceptible de fournir un thème à sa composition.

Nous ouvrons donc le concours d'orfèvrerie pour la composition d'un vase à boire

d'or, d'argent ou de tout autre métal. Ce vase peut être décoré de ciselures, de gravure ou d'émail, être serti de pierres, il peut être même taillé dans une gemme par le lapidaire.

Tous les genres de vases seront admis, calices religieux ou vases civils, avec ou sans pieds, avec ou sans anses, avec ou sans couvercles.

La forme donc, le style, la dimension, le décor sont absolument laissés à la liberté des concurrents, mais tout pastiche, toute copie seront exclus du concours.

Au contraire on recherchera les créations neuves présentant dans la forme et la décoration une originalité.

Il sera accordé un premier prix de 1.500 francs.

Un second prix de. . . . . 500 francs.

Des médailles avec mentions pourront être accordées aux dessins classés à la suite.

1 (N. B.) Les concurrents pourront présenter à leur choix des dessins ou des esquisses modelées.

2. Après ce concours de composition, *un autre concours* sera ouvert qui sera spécialement réservé aux *orfèvres*, et qui aura pour objet l'exécution complète d'une coupe. Les conditions du nouveau concours seront ultérieurement déterminées et le jugement n'en aura lieu qu'en 1894.

L. Falize.

TROISIÈME CONCOURS

RELIURE

Les belles reliures anciennes se font de plus en plus rares aujourd'hui sur le marché des livres. Subissant le sort commun des objets de curiosité, elles tendent à disparaître en allant se fixer, se *classer*, dans les grandes collections, sortes de musées privés d'où elles ne sortent plus.

L'impossibilité de pouvoir réunir désormais, dans une carrière d'amateur, une série un peu complète et suivie de reliures anciennes; le prix qu'il faut mettre aux quelques échantillons qui passent encore en vente, enfin la certitude d'être toujours de beaucoup dépassé comme beauté et comme intérêt de spécimens, malgré tous les sacrifices, par les bibliothèques publiques, ont conduit toute une nouvelle et ardente génération de bibliophiles à s'appliquer à la recherche et à la mise en état par la reliure des livres remarquables de notre temps.

De force ou de gré, par goût ou par nécessité, ces amateurs ont été ramenés au but véritable et complet de la bibliophilie, lequel est double, et à exercer — à côté d'un collectionnisme passif qui se contente d'admirer et de conserver les chefs-d'œuvre transmis par nos prédécesseurs — la bibliophilie active et créatrice, telle que les grands bibliophiles des siècles passés l'ont pratiquée, et qui consiste à constituer soi-même des exemplaires exceptionnels des livres de son temps; à les habiller, si possible, de reliures remarquables, nouvelles et originales, que pourront à leur tour louer et se disputer les bibliophiles de l'avenir.

Le résultat de l'entrée en scène de ces nouveaux amateurs ne s'est pas fait attendre : la reliure d'art a reçu en ces dernières années une vigoureuse impulsion et a fait des efforts évidents vers le nouveau. On a pu s'en rendre compte à l'Exposition universelle de 1889, et tout récemment, à l'intéressante exposition de reliure qui a eu lieu au Cercle de la Librairie. Cette dernière exposition a mis en lumière un fait capital : l'abandon à peu près complet (enfin!) des copies d'anciens modèles, et la recherche du nouveau.

Mais elle a mis aussi en évidence, à côté de résultats très heureux, d'autres plus contestables, et souvent une certaine gaucherie ou même une certaine incohérence de composition.

C'est que, à part quelques exceptions, les relieurs et les doreurs sur cuir sont peu dessinateurs, et que, le fussent-ils, la nécessité du gain quotidien ne leur laisse pas toujours le temps de chercher ou de mûrir de nouvelles idées décoratives. Sans compter que les nouvelles idées se traduisent souvent par la gravure de nouveaux fers, dépense

RELIURE (XIXe SIÈCLE)

2

PROJETS DE RELIURES

Concours ouvert par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie

COMPOSITIONS DE MM. CELOS (4e prix, n° 1) et SCARCERICAUX (5e prix, n° 2)

que bien peu de relieurs sont à même de supporter, s'ils n'ont pas immédiatement sous la main un bibliophile pour les aider.

Ajoutons que, en reliure d'art comme dans les autres branches de l'art décoratif, la tendance de notre temps n'est pas de constituer un style par la répétition à l'infini d'un ornement invariable : le goût est au contraire au renouvellement constant des modèles, de telle sorte qu'il faut au relieur actuel à peu près autant de décors différents qu'il a de volumes à relier. Il serait donc très utile que ces modèles, qu'il est souvent impuissant à établir, lui fussent apportés du dehors.

Chercher à mettre dans la circulation un certain nombre de modèles nouveaux, à l'usage des relieurs d'art, encourager dans la mesure de ses moyens une industrie essentiellement, on pourrait dire presque exclusivement française et même parisienne, faire de son mieux pour en assurer la continuité, est donc une tentative digne de l'Union centrale des Arts décoratifs.

C'est pourquoi elle veut mettre au concours la composition de décors de reliure.

Mais, pour que ce concours ait un résultat heureux et réellement utile, il importe que les dessinateurs d'ornement qui y prendront part aient une idée suffisamment nette de la technique de l'ornementation des reliures, afin qu'ils n'apportent que des projets exécutables dans la pratique.

Ils devront avoir constamment présents à l'esprit ces quelques principes, tels que les donne un praticien :

« La matière habituellement employée pour la reliure est le cuir. Les concurrents n'auront donc à prévoir, dans leurs projets, que la décoration du cuir.

« Cette décoration, qu'elle apparaisse en noir ou en or, est faite au moyen d'outils appelés *fers à dorer* (ce sont des cuivres, mais jadis les instruments étaient en fer, et le nom leur en est resté), estampés à la main sur la peau.

« La répétition dans un dessin d'un même détail donne lieu, au point de vue pratique, à la gravure d'un fer représentant ce détail. Si le dessin n'est pas à répétition, il ne se décompose pas moins, pour l'exécution, en une série de petits fers. D'où le nom de *dorure à petits fers*.

« Le plus souvent, la combinaison de mêmes fers dans des positions différentes suffit à l'exécution du modèle. Aux grandes époques, les plus beaux décors ont été exécutés avec les outils les plus simples : fragments de lignes droites, série de filets courbes.

« Les concurrents devront se rendre compte de la décomposition d'un dessin en petits fers, de la somme de travail qu'exige une dorure *poussée* plusieurs fois et *repassée*, et, par suite, avoir la notion du prix de la main-d'œuvre pour une reliure d'art, qui suppose chez celui qui l'exécute un suprême degré d'habileté professionnelle.

« Au cas où il ne serait pas fait emploi de *motifs tout gravés*, c'est-à-dire, où le modèle serait exclusivement exécuté avec des *filets droits ou courbes*, on devra éviter les détails trop petits : l'exécution en est très difficile, le temps dépensé est considérable, et les résultats jamais en rapport avec le travail et le prix : une œuvre de patience n'est pas la même chose qu'une œuvre de goût.

« Enfin, les concurrents devront connaître l'emploi de la *mosaïque*, pour le rendu d'un modèle de plusieurs colorations. La mosaïque sera toujours sertie d'un trait noir ou or. Les tons se détacheront, autant que possible, directement sur le fonds principal. Il faut éviter la superposition des couleurs : 1° à cause des difficultés d'exécution et de la dépense extrême; 2° parce que le décor d'un livre est toujours plus aisé à comprendre et de meilleur aspect lorsque les surfaces du fond conservent une certaine importance. »

Cet exposé fait, et les dessinateurs supposés connaître les difficultés pratiques de la

gravure des fers, de la dorure à petits fers, et de l'emploi de la mosaïque, l'Union centrale des Arts décoratifs leur propose le programme suivant :

PROGRAMME SPÉCIAL
DU
CONCOURS DE LA RELIURE

Article premier. — Le concours a pour sujets, au choix des concurrents qui pourront présenter autant de dessins différents qu'ils le voudront, se reportant à un seul ou à plusieurs des trois sujets :

1° Le décor traité à filets ou à petits fers, d'une reliure en maroquin pour un volume (supposé de littérature) grand in-8°;

2° Le décor, traité en mosaïque de maroquin avec ou sans dorure, de la reliure de la *Salammbô* de Flaubert, grand in-8°;

3° Un projet de décor uniforme et spécial, convenant, soit à la *Revue des Arts décoratifs,* soit aux livres de tous formats appartenant à la bibliothèque de l'Union Centrale.

Art. 2. — Les dessins seront de la grandeur d'exécution et, pour les projets de mosaïque, coloriés.

Art. 3. — Chaque projet comprendra :

1° L'ornementation d'un seul plat, si les deux plats sont symétriques; sinon, l'ornementation des deux plats;

2° Le décor du dos supposé de *trois centimètres* de largeur. — Et une variante pour un dos de *six centimètres* de largeur;

3° Un bord courant intérieur, avec son raccord d'angles.

Art. 4. — Toute copie ou imitation servile d'un style connu sera rigoureusement écartée.

L'emploi de la figure humaine, comme motif de décor, est interdit.

Art. 5. — Les dessins primés demeureront la propriété de l'Union Centrale, qui pourra les vulgariser pour être librement reproduits par les relieurs, sans que les auteurs desdits dessins puissent jamais prétendre à aucun droit ou indemnité de reproduction.

Art. 6. — L'Union Centrale se réserve de faire exécuter, sous sa surveillance et celle de l'auteur, l'une des reliures primées dans le troisième concours, soit pour la *Revue des Arts décoratifs,* soit pour l'un des volumes appartenant à la Bibliothèque de la place des Vosges.

H. Beraldi.

ARTICLE 1er.

Pour concourir il faut être Français.

ARTICLE 2.

Toutes les compositions présentées aux concours devront être conçues en vue de leur exécution.

ARTICLE 3.

Toute copie ou imitation d'un style connu sera rigoureusement écartée.

ARTICLE 4.

Les dessins primés dans chaque concours resteront la propriété de l'Union centrale des Arts décoratifs qui se réserve de pouvoir en assurer l'exécution en y faisant apporter, s'il y a lieu, par l'auteur même du projet, toutes les modifications qui seraient jugées convenables.

ARTICLE 5.

Les concurrents devront remettre leurs projets au siège de l'Union centrale des Arts décoratifs, palais de l'Industrie, porte VII, du 1er au 8 octobre 1893, dernier délai.

ARTICLE 6.

Le nombre des dessins de chacun des concurrents sera mentionné dans la lettre d'envoi ainsi qu'au recto de chaque feuille, à côté d'un même monogramme. Les dessins seront signés au verso seulement, avec l'adresse de l'auteur.

ARTICLE 7.

Les dessins primés resteront la propriété de l'Union centrale, mais les auteurs en conserveront le droit de reproduction industrielle.

ARTICLE 8.

Le Jury chargé de se prononcer sur la valeur des œuvres présentées à chaque concours sera immédiatement constitué et nommé par le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décorarifs.

Le Jury sera composé de dix membres, dont cinq au moins appartiendront au Conseil d'administration de l'Union centrale.

ARTICLE 9.

La présence de la moitié plus un des membres du Jury ainsi constitué pour chaque concours sera nécessaire pour la validité des jugements qui seront rendus à la majorité absolue des votants.

ARTICLE 10.

En cas d'infériorité, constatée par le Jury, des œuvres présentées au concours, ou d'inobservation par les concurrents des conditions prescrites au programme de ces concours, le Jury aura la faculté de déclarer qu'il n'y a pas lieu de décerner les récompenses.

Dans ce dernier cas, le Jury statuera en toute souveraineté sur la question de savoir s'il y a lieu de donner une indemnité à tel ou tel concurrent et fixera lui-même le chiffre de cette indemnité.

ARTICLE 11.

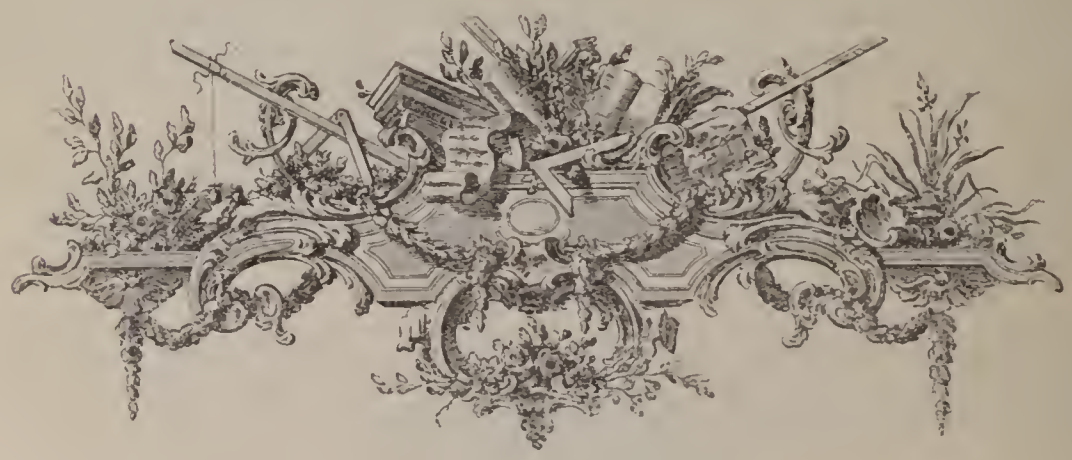
Il y aura une exposition publique des œuvres présentées aux concours avant et après leur jugement.

Vu :

Pour le Conseil,

Le Président de l'Union Centrale des Arts décoratifs,

G. BERGER.



PRIX A DÉCERNER

POUR LES TROIS CONCOURS ENTRE ARTISTES ET INDUSTRIELS

1er *Concours.* — Bronzes d'art.

Appareil d'éclairage par l'électricité.

1er Prix offert par M. A. Davanne	1.500 fr.	2.000 fr.
2e Prix	500 »	
Mentions avec médailles.		

2e *Concours.* — Orfèvrerie.

Un vase à boire en métal.

1er Prix	1.500 fr.	2.000 fr.
2e Prix	500 »	
Mentions avec médailles.		

3e *Concours.* — Reliure.

1er Projet. — *Livre classique in-8°.*

1er Prix	500 fr.	875 fr.
2e Prix	250 »	
3e Prix	125 »	

2e Projet. — *Volume de Salammbô.*

1er Prix	500 fr.	875 fr.
2e Prix	250 »	
3e Prix	125 »	

3e Projet. — *Reliure d'un volume appartenant à la Bibliothèque de l'Union centrale ou d'un volume publié par elle.*

1er Prix (offert par M. Alfred Firmin-Didot)	1.000 fr.	1.375 fr.
2e Prix	250 »	
3e Prix	125 »	
Ensemble		7.125 fr.

Vu :

pour le Conseil,

Le Président de l'Union centrale des Arts décoratifs,

G. BERGER.

La pensée de faire participer toutes les Écoles de Paris et de la province aux concours ouverts par l'Union centrale des Arts décoratifs sera, nous en sommes convaincus, bien accueillie par les jeunes filles et les jeunes gens qui fréquentent ces Écoles, ainsi que par eux qui les dirigent.

L'Union centrale, heureuse de provoquer la création de compositions empreintes d'idées jeunes et nouvelles, fait appel à tous les directeurs des établissements d'enseignement artistique et industriel subventionnés par l'État ou les municipalités, pour les prier de l'aider dans cette tâche, en engageant leurs élèves à prendre part à ces concours.

L'Union centrale engage les jeunes concurrents à lire les rapports sur les concours entre artistes et industriels, qui les éclaireront sur le but à obtenir.

Elle a tenu à préciser davantage pour les concours des Écoles, en spécifiant, comme l'indique le programme, les objets sur lesquels devra s'exercer leur imagination.

Trois concours sont ouverts; les candidats peuvent prendre part à chacun de ces concours.

Ils ne doivent pas être âgés de plus de vingt-cinq ans au 1er octobre 1893, date de la remise des épreuves qui devront parvenir *franco* au siège de l'Union centrale à Paris, au palais de l'Industrie, porte VII, jusqu'au 8 octobre, dernier délai.

Chaque envoi sera accompagné d'un bulletin de naissance et d'un certificat du directeur de l'École établissant la présence de l'élève depuis au moins un an à l'École. Les dessins seront signés au verso seulement.

PROGRAMME

Ier concours.

Un lustre destiné à éclairer par l'électricité un salon de $3^{m},50$ à 4 mètres de

hauteur et de 50 mètres de superficie. Ce lustre sera en bronze seul, ou en bronze mélangé de cristaux. Le nombre de foyers lumineux est fixé à quinze.

Le dessin ou lavis sera fait sur une feuille de papier grand-aigle au tiers de l'exécution. Le candidat est libre d'introduire dans son rendu des détails en coupe ou élévation grandeur d'exécution.

2me *concours.*

Une pièce d'orfèvrerie destinée à servir de vase à boire à un président d'une Société ou d'une Association quelconque. Cet objet sera en métal laissé au choix du dessinateur et comportera des attributs correspondant à la destination du président de cette Société où de cette association.

Dessin ou lavis sur feuille demi-grand-aigle, grandeur d'exécution, avec détails et développements à volonté.

3me *concours.*

Un projet de décoration de reliure pleine, en maroquin ou veau de tous formats, pouvant convenir aux livres publiés par l'Union centrale ou appartenant à sa bibliothèque.

Le décor des deux plats et du dos de cette reliure pour laquelle un seul ton de fond est exigé devra être susceptible d'être exécuté de plusieurs grandeurs différentes, soit par le grandissement proportionnel de l'ornementation, soit par toute autre combinaison laissée à l'initiative de l'auteur du projet.

Dessin ou lavis sur papier grand-aigle.

Aucun style n'est imposé; on laisse la plus grande liberté pour la composition, et la préférence sera accordée aux conceptions originales et neuves.

Paul Colin.

PRIX ATTRIBUÉS AUX TROIS CONCOURS

1er *concours.*

Lustre. — 1er Prix. . . . . 500 francs.

2e *concours.*

Vase à boire. — 1er Prix. . . . . 500 francs.

Une somme de 500 francs sera répartie sur les autres dessins classés de ces deux concours.

3e *concours.*

PRIX OFFERT PAR M. ALFRED FIRMIN-DIDOT

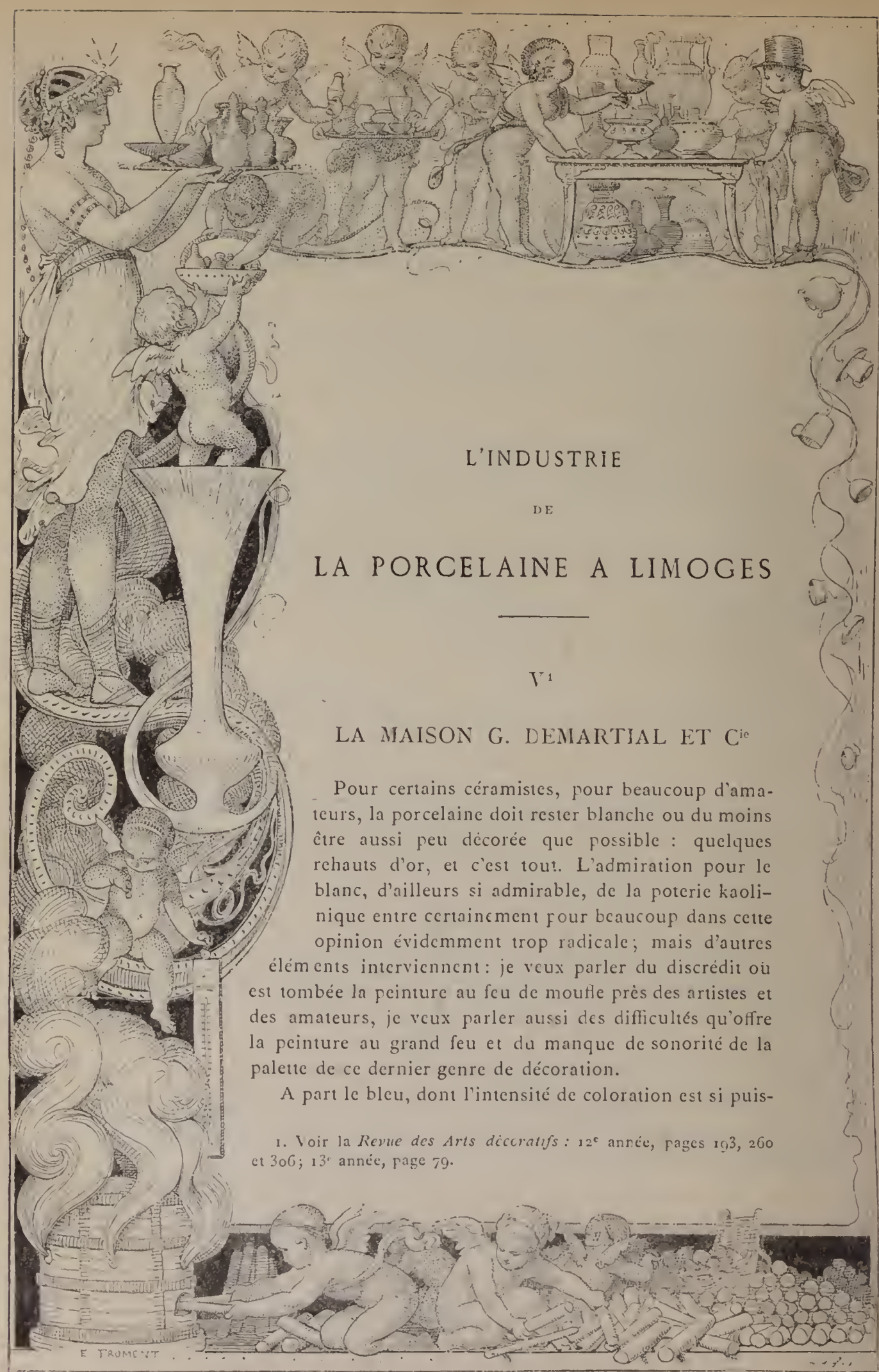
Reliure. — Prix. . . . . 500 francs.

En outre, une somme de 500 francs sera répartie sur les autres dessins classés à la suite.

Vu :

Pour le Conseil,
Le Président de l'Union centrale des Arts décoratifs,

Georges BERGER



L'INDUSTRIE

DE

LA PORCELAINE A LIMOGES

V[1]

LA MAISON G. DEMARTIAL ET Cie

Pour certains céramistes, pour beaucoup d'amateurs, la porcelaine doit rester blanche ou du moins être aussi peu décorée que possible : quelques rehauts d'or, et c'est tout. L'admiration pour le blanc, d'ailleurs si admirable, de la poterie kaolinique entre certainement pour beaucoup dans cette opinion évidemment trop radicale; mais d'autres éléments interviennent : je veux parler du discrédit où est tombée la peinture au feu de moufle près des artistes et des amateurs, je veux parler aussi des difficultés qu'offre la peinture au grand feu et du manque de sonorité de la palette de ce dernier genre de décoration.

A part le bleu, dont l'intensité de coloration est si puis-

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs :* 12e année, pages 193, 260 et 306; 13e année, page 79.

sante, les tons dont on se sert dans la peinture au grand feu sont tous très rompus, selon l'expression des artistes, c'est-à-dire qu'ils ne sauraient fournir des notes colorées, vives, brillantes et d'une nuance franchement décidée. Ceci à un point de vue général, bien entendu. Le rose, par exemple, n'est pas autre chose qu'un gris d'une teinte légèrement violâtre que la lumière artificielle exalte, il est vrai ; par suite de cette circonstance, la décoration au grand feu offre sans doute de précieuses qualités d'harmonieuse élégance, mais les effets gais et vibrants lui sont interdits, car elle n'a pas à sa disposition les tons chantants, que l'on me passe le mot, qui dans les faïences de Strasbourg, par exemple font la joie des yeux !

Cependant un parti très artistique peut être tiré de la décoration au feu de four : ainsi qu'il a été dit au cours de ce travail, par l'emploi du grand feu, les artistes obtiennent des effets élégants et distingués ; mais, par suite de la gamme de coloration dans laquelle

Soupière Greuze.

Service de porcelaine exécuté par MM. Demartial, de Limoges.

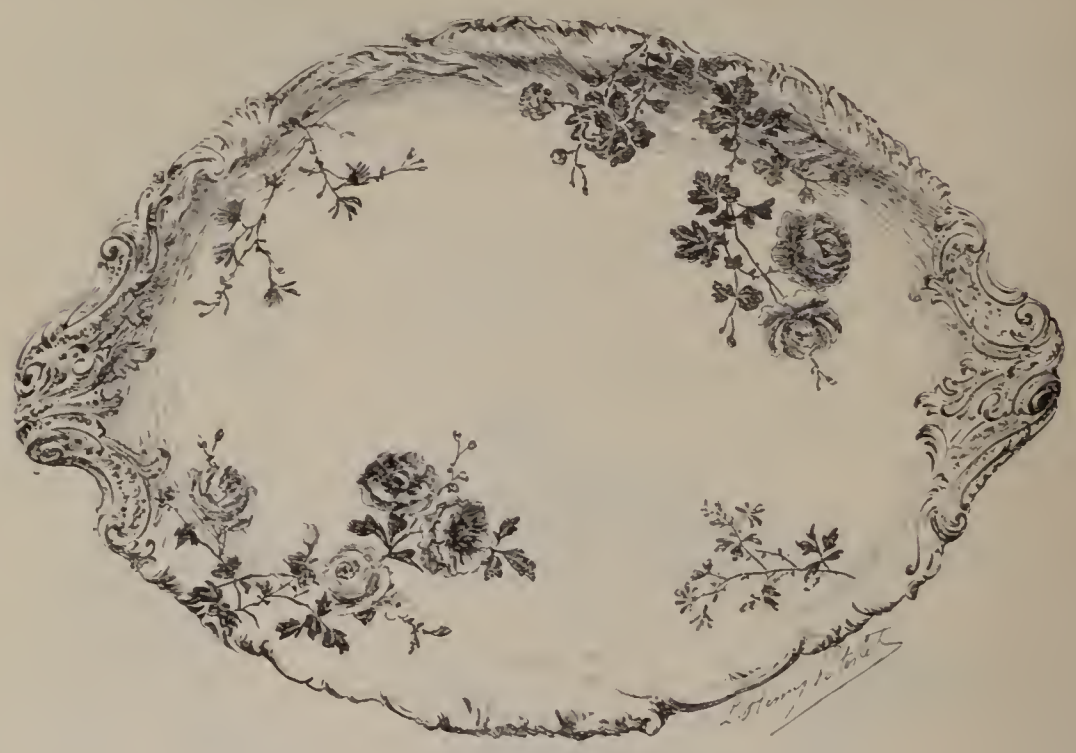
ils sont forcément tenus, ces effets demeurent graves, on pourrait même dire tristes parfois; aussi, s'il est bien démontré que l'emploi des couleurs de four convient très bien pour l'ornementation des pièces décoratives, il est certain que, pour le moment, la peinture au grand feu ne saurait jouer un rôle prépondérant dans l'ornementation de la porcelaine usuelle, le service de table par exemple.

Le grand feu aura d'ailleurs toujours contre lui son haut prix de revient : soit que la peinture ait lieu sur couverte ou sur le dégourdi, le grand feu impose nécessairement à l'industriel une majoration de prix qui, malheureusement, sera acceptée avec de grandes difficultés par le public.

Il n'est pas inutile de le répéter, le véritable domaine du grand feu, c'est la décoration architecturale : là, il s'impose; là, il ne saurait avoir de rival. D'autre part la difficulté créée par la majoration des prix disparaît, car les porcelaines décoratives peuvent sans inconvénients aucuns présenter quelques légers défauts, intolérables dans des pièces destinées à se trouver constamment sous l'œil. Dans ce genre de fabrication, les *rebuts* sont donc moins nombreux et, d'autre part, la peinture, dans la décoration architecturale, se faisant par teintes plates, pourra s'effectuer d'une manière facile, relativement, sur le dégourdi. Les pièces présentant toujours une solidité relative, leur

manutention n'occasionnera pas d'aussi fréquents accidents que pour les porcelaines minces et par suite d'une extrême fragilité.

Quoi qu'il en soit, les amateurs du grand feu ont toujours cru que la décoration au



Plat oval Greuze.

Service de porcelaine exécuté par MM. Demartial, de Limoges.

feu de moufle ne pouvait disparaître. Mais, au moins pour une certaine catégorie de produits, ne pourrait-on pas perfectionner la décoration au petit feu de façon à en tirer des effets véritablement artistiques ?

La réponse à cette question ?... mais on en trouvera tous les éléments dans nos musées, qui possèdent en grand nombre de superbes porcelaines, des pièces anciennes de Saxe, par exemple, qui, par l'harmonie. la gaieté, la richesse de la décoration, s'imposent à notre admiration, lesquelles, sous le rapport de la belle et complète glaçure des couleurs, ne laissent absolument rien à désirer. Ce qui a été fait autrefois, ne saurait-on plus le refaire ?... Évidemment si, puisqu'on l'a fait constamment, normalement pour ainsi dire, dans un petit nombre de fabriques, il est vrai.

Saucière Greuze et plateau.

L'industrie limousine a repoussé avec grande raison, je crois, la solution proposée par Sèvres, laquelle solution consistait à attendrir la porcelaine de façon que la couverte entrât en demi-fusion à un degré de chaleur inférieur à celui que ne peuvent supporter sans se volatiliser la plupart des oxydes colorants. L'inconvénient de l'adoption de la porcelaine nouvelle, le danger, pourrait-on dire, en se plaçant au point de vue industriel, aurait été que la supériorité

si éclatante de la porcelaine dure, quant à l'usage, disparaissait du même coup. La couverte, devenue plus fusible, était rayable par le couteau, et ainsi se perdait l'enviable privilège de notre vieille porcelaine qui, seule avec les grès, parmi les produits céramiques, offre, comme la chose a été péremptoirement démontrée, une innocuité parfaite par suite de l'impossibilité que les ferments putrescibles s'y conservent et s'y développent.

Théière Greuze.

Les fabricants de Limoges, qui ont surtout en vue la porcelaine d'usage, le service de table, par exemple, ne pouvaient songer à transformer leur produit dans le sens qui leur était indiqué, car, encore une fois, avec cette transformation disparaissent les qualités qui distinguent la porcelaine des faïences fines, supériorité qui justifie le prix plus élevé de la poterie kaolinique.

Il y aurait, assurent quelques praticiens, des avantages sérieux au point de vue de la décoration à revenir à l'ancienne couverte des premières porcelaines européennes, laquelle comportait une légère proportion d'éléments calcaires, circonstance qui amenait un plus beau développement des oxydes colorants placés sur la surface de ladite couverte. Mais quant à la porcelaine attendrie, il n'y faut pas songer pour les pièces usuelles.

Encore une fois, d'ailleurs, il est possible de donner à la porcelaine décorée au feu de moufle un aussi beau glacé que celui que nous admirons dans les produits de la belle période de la manufacture royale de Saxe.

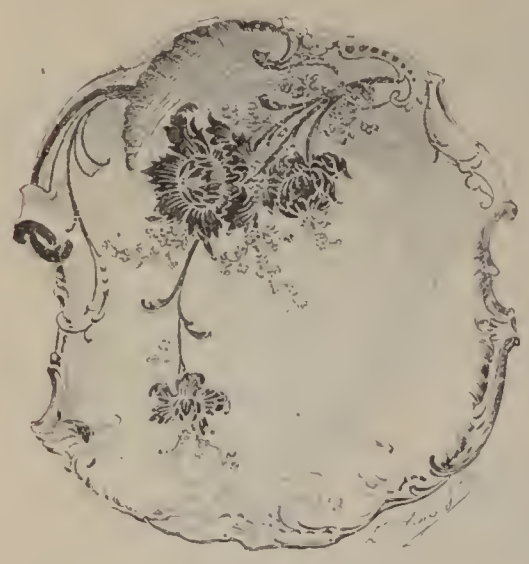
Il est bon de le dire en passant, le public ne possède peut-être pas bien exactement les divers éléments de la question du grand feu; il s'établit, le plus souvent, une sorte de confusion entre le grand feu de la faïence stannifère et celui de la porcelaine : pour le premier de ces produits, la palette du décorateur sur cru, très restreinte d'ailleurs, est suffisamment vibrante pour que l'on puisse se passer du beau rose de Cassius, peut-être le seul bénéfice qu'a donné la substitution du feu de réverbère au feu de four pour la décoration. Il est donc naturel, en quelque sorte, de décorer la faïence au grand feu, car la perte d'une couleur est très largement compensée par les qualités d'art que présentent les pièces dont la décoration a subi la haute température du four. Il en est tout différemment quant à la porcelaine : entre la palette du grand feu et celle du feu de moufle, il existe un abîme, que l'on me passe l'expression : le feu de moufle seul, quant à présent, permet d'atteindre à une franche polychromie.

Tasse à café Greuze et soucoupe.

Si la campagne entreprise il y a une quinzaine d'années contre le feu de moufle avait abouti, c'eût été aux dépens de nos exportations. La clientèle de l'Angleterre, par exemple, qui ne nous demande que de beaux produits, exige que ces produits soient décorés d'une façon éclatante et à l'aide d'une palette variée et riche. Le feu de moufle est donc une nécessité industrielle ; d'ailleurs, ainsi que nous l'avons vu, le feu de moufle a donné des résultats très artistiques, il en donne encore dans certaines maisons,

parmi lesquelles il faut placer au premier rang celle à laquelle cet article est consacré.

M. Gustave Demartial[1], le fondateur de l'importante maison dont nous allons nous occuper aujourd'hui, dirige depuis près de trente ans tous ses efforts vers ce but : faire de la porcelaine un produit riche, artistique, brillant et coloré. Il ne conçoit pas le service de table pâle et froid ; il lui veut, et au service à dessert surtout, il lui veut un aspect engageant, souriant pourrait-on dire ; pour lui, l'assiette doit mettre sur l'éblouissante blancheur de la nappe une note aimable de gaies couleurs. Il recherche les formes gracieuses et épanouies qui, caressées par l'œil, apportent à l'esprit des impressions de luxueuse élégance. Une décoration aux teintes harmonieuses, mais savamment contrastées, fleurit encore ces belles pièces, le plus souvent inspirées de l'art noblement opulent du XVIIIe siècle.



Assiette Renaissance.

Les noms donnés à ces services, honneur des tables somptueuses, viennent encore leur ajouter de nouvelles élégances. Greuze, ce fils de Rubens, ce peintre des blondes grasses aux chairs nacrées et aux yeux candides, donne son nom, qui sonne si symphoniquement, à un service aux contours riches, plantureux, dirais-je volontiers. La décoration en est constituée tantôt par des fleurs jetées en bouquets épars et traitées dans la manière des vieux artistes de la manufacture royale de Saxe, tantôt par teintes d'un ton très fin se fondant sur l'*aile* des pièces et relevées de quelques discrètes jaspures d'or. D'aspect gracieusement aimable, avec ses formes étoffées, ses colorations élégantes, ce service justifie bien son nom par l'impression qu'il donne à l'œil, bien qu'il appartienne à ce style à rocaille qui était déjà délaissé au moment de la vogue du peintre de la *Cruche cassée*.

Assiette Renaissance.

Le service *Mariveau* a un tout autre caractère. Il est conçu dans ce style Louis XVI qui se prête si bien à l'expression des spirituelles élégances : les lignes ont une correction alliée à la grâce qui n'est pas sans rapport avec la manière de l'auteur des *Jeux de l'amour et du hasard*. Les boutons et les anses, formés par des fleurs élégamment groupée, viennent accentuer la note gracieuse de cet aimable service, qui aurait plu aux marquises à houlettes de Trianon.

Il faut encore citer comme étant conçu dans le même sentiment le service *Luciennes*, qui porte, et porte fort bien, un nom sonnant très agréablement aux oreilles des fidèles de l'art galant du XVIIe siècle.

La maison G. Demartial a depuis de longues années des relations commerciales fort

1. Depuis plusieurs années, M. Demartial est secondé par son fils, qui s'occupe spécialement de la fabrication.

étendues en Angleterre; elle a donc été amenée à se préoccuper d'une manière toute particulière des besoins et des goûts de la clientèle anglaise. Or, de l'autre côté du détroit, il est une habitude qu'il y aurait grand intérêt, au point de vue de l'art, à voir se généraliser en France. Chez nos voisins, le service à dessert, tout à fait différent du service de table, se présente avec une élégance riche, une originalité dirais-je volontiers, un harmonieux luxe de couleurs, en un mot une brillante parure décorative qui fait un piquant contraste avec la mesquinerie — pourquoi ne pas prononcer le mot — des quelques douzaines d'assiettes, des quelques paires de compotiers, le tout orné d'un simple chiffre, dont nos amphitryons offrent à nos yeux le maigre régal. Cette joyeuse exhubérance, si l'on peut ainsi dire, du service à dessert anglais venant ajouter son éclat artistique à une fête intime a bien son charme, croyez-le; nos pères le savaient, et chez nous aussi, au bon vieux temps, la vaisselle de table suivait une sorte de crescendo décoratif, que l'on me passe le mot, qui l'amenait, au moment où le champagne emplissait les coupes, à une brillante expansion de riches dorures et de vives couleurs.

Soupière Choiseul.

Pour répondre à ces besoins, hélas! presque inconnus chez nous, MM. G. Demartial ont créé plusieurs services à dessert dans le genre riche. Le service *Renaissance* est d'une très savoureuse originalité: l'assiette est découpée d'une façon inattendue, l'œil est surpris, mais pas effarouché, car, en somme, les lignes se balancent agréablement. Des décorations variées, mais appropriées à la pensée très originale qui a inspiré la composition du service Renaissance, en accentuant encore le caractère.

Assiette Louis XV.

Les services à thé et à café de la maison G. Demartial sont particulièrement soignés: les formes, très étudiées, présentent des galbes fort élégants; la décoration, toujours bien mariée à la forme, distinguée dans sa composition, est exécutée avec une adresse, un *brio* qui font plaisir à voir.

Une des plus gracieuses spécialités de la maison est la garniture de boudoir, devenue chez nos voisins le nécessaire complément du mobilier de la toilette féminine. La garniture de boudoir, avec son gentil attirail de baguiers, de flacons et de petites boîtes aux formes gracieuses et à l'aimable décoration, convenait bien à la production d'une maison qui cherche, et avec complet succès, à créer une porcelaine d'art à l'aspect d'une

richesse élégante. Il s'agit là, en somme, de reprendre la véritable tradition française.

La garniture de toilette est aussi exécutée chez MM. Demartial d'après des modèles très élégants et très originaux ; parmi les types que j'ai remarqués, je citerai la toilette *romaine*.

Il me reste à parler des divers vases à fleurs : bouquetiers, porte-violettes, jardinières et cache-pots qui, chez MM. Demartial, forment une importante branche de la production. Mais, à propos des jardinières et des cache-pots, le lecteur me permettra une digression qui d'ailleurs se rattache à mon sujet.

Pendant de longues années, la jardinière et le cache-pot ont été du domaine exclusif de la céramique; la création du cache-pot paraît même être contemporaine de l'introduction chez nous de la poterie kaolinique. Mais dès qu'a commencé à sévir chez nous l'énervante manie du bibelot, le grand *chic*, je ne puis dire la suprême élégance, fut d'utiliser pour les usages habituels les débris pieusement recueillis, mais parfois, hélas! moins pieusement restaurés, de l'art industriel de nos pères. C'est ainsi que l'on transforma en jardinières les antiques *glacières* où les sommeliers des siècles passés mettaient les bouteilles à rafraîchir.

Chocolatière Louis XVI.

S'il est vrai, ce que je n'oserais pas affirmer, que les lapins aiment à sauter dans la casserole, il me paraît impossible d'admettre que les roses éprouvent quelque douceur à mourir leur dernier matin dans la même casserole... Roses et casseroles ! drôle d'assemblage de mots, n'est-il pas vrai ?... Pauvres roses !... Cependant, de par l'énergique volonté des collectionneurs, il leur a fallu en passer par là.

On ne devait pas s'arrêter en si beau chemin. Après la glacière en cuivre martelé, on en est venu aux imitations en laiton estampé; mais ces imitations reproduisaient au moins les vieux modèles conçus en vue de la matière spéciale employée. Un jour, nos industriels s'avisèrent de prendre leurs modèles... n'importe où; les divins bas-reliefs de Clodion se trouvèrent sous leur main, vite ils estampèrent... Clodion traduit en casseroles!... Ils sont parvenus à le rendre banal.

O estampage, que de crimes commis en ton nom!

La maison Demartial s'est efforcée, et avec succès, de réhabiliter dans le public des gens de goût le cache-pot qui, il faut bien le dire, avait été déshonoré par une production trop hâtive, trop peu soignée au point de vue de l'art. Les cache-pots et les jardinières qui sortent de chez MM. Demartial se font remarquer par leur cachet élégant et nouveau.

En terminant cette monographie, et pour résumer les impressions que j'ai ressenties au cours de mes visites à la maison dont nous nous occupons, je dirai que MM. Demartial ont su se créer une spécialité de porcelaines d'art aux formes élégantes, à la décoration gracieuse et aimable. Chacune de leurs créations est soigneusement étudiée, aussi n'y remarque-t-on aucune de ces fautes d'orthographe, que l'on me passe le mot, trop fréquentes, hélas! dans notre production d'art industriel.

MM. Demartial attachent une grande importance à la décoration; ils considèrent une assiette en blanc un peu comme une page blanche qui appelle un spirituel croquis ou une savoureuse aquarelle. Il est certain que le blanc, pour beau qu'il soit, est un peu monotone; mais peut-être parmi les fanatiques de la porcelaine blanche y a-t-il des intéressés qui sont dans le cas de ces femmes qui ne veulent la simplicité dans l'ajustement que parce qu'elles ne savent pas s'habiller!

Camille LEYMARIE.

LA SCULPTURE MONUMENTALE (XIIIe SIÈCLE)

PORTE DU JUGEMENT, A NOTRE-DAME DE PARIS

(L'*Art gothique*, de M. Louis GONSE).

LA SCULPTURE MONUMENTALE (XIIIe SIÈCLE)

PORTE DE LA VIERGE, A NOTRE-DAME DE PARIS

(L'*Art gothique*, de M. Louis GONSE).

LÉGENDE DE SAINT NICAISE
Linteau du transept nord de la cathédrale de Reims.

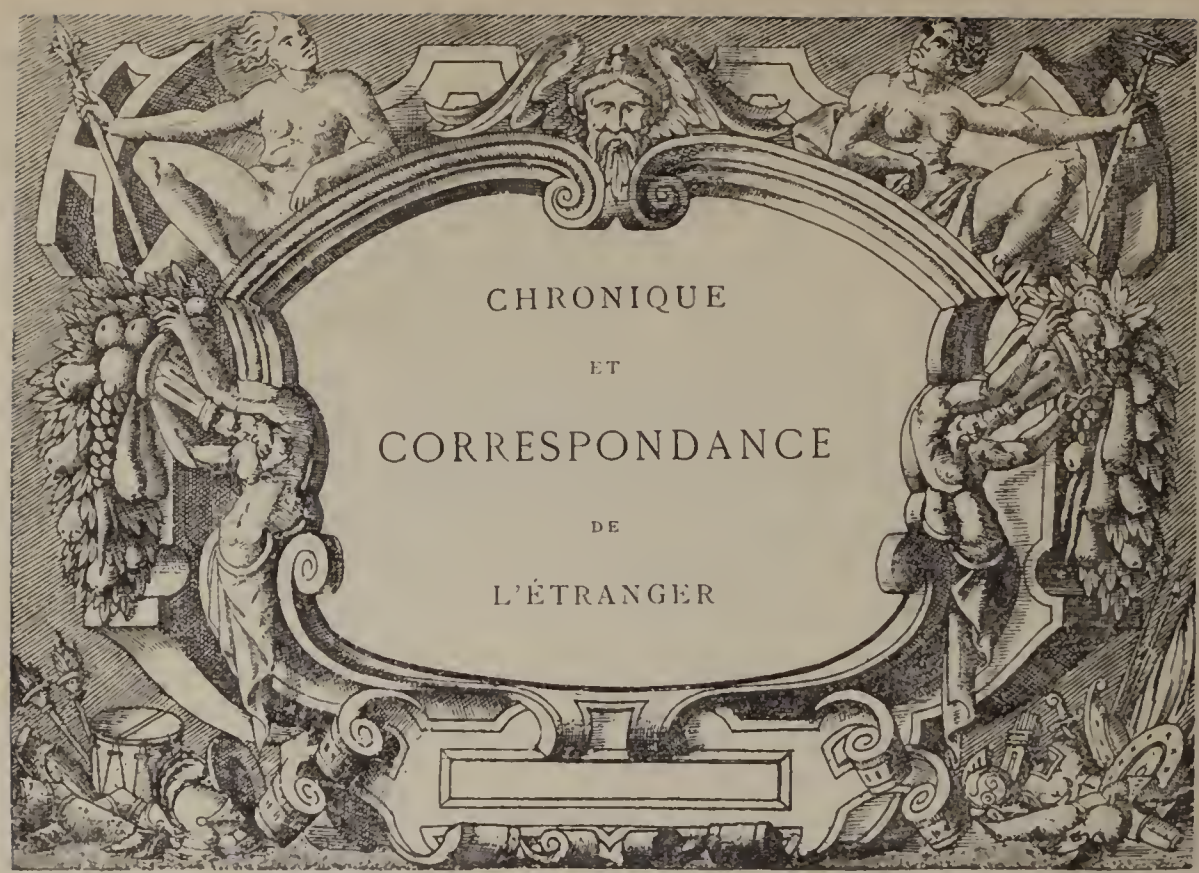
LA SCULPTURE MONUMENTALE EN FRANCE

PENDANT LE MOYEN AGE

Après avoir été pendant tant d'années méconnu, dédaigné et même bafoué, notre art français du moyen âge, par la plus glorieuse comme la plus légitime des réhabilitations, devient aujourd'hui l'objet du culte admiratif de tous les vrais connaisseurs.

Pour ne parler que de la sculpture monumentale, où pourrait-on puiser des exemples plus parfaits, une entente meilleure de la décoration architectonique que dans les admirables cathédrales gothiques? Dans le beau livre que M. Louis Gonse a publié sur *l'Art gothique* à la librairie des Imprimeries réunies (ancienne Maison Quantin), se trouve un chapitre magistral dans lequel cette importante question de la sculpture décorative appliquée aux monuments est traitée dans toute son ampleur. L'auteur y étudie avec un talent remarquable et une connaissance profonde de son sujet, les qualités de cette décoration merveilleuse, si bien adaptée à l'architecture, qui fait corps avec elle et y est si étroitement liée que « je le dis avec certitude, s'écrie M. Louis Gonse, nul peuple, nulle époque n'a conçu jusqu'en ses fibres les plus intimes, un organisme plus parfait, mieux approprié au tempérament de la race, aux productions du sol, aux fonctions architecturales, à la nature des matériaux. »

Nous devons à la bonne grâce des éditeurs de ce splendide ouvrage, qui est un monument de glorification pour l'art du moyen âge, de publier ici en planches hors texte deux des nombreuses gravures qui l'accompagnent. Elles reproduisent deux des trois portes de la façade occidentale de l'église Notre-Dame de Paris : celle du Jugement, qui est au milieu, et celle de la Vierge, qui est à gauche. Cette dernière n'a subi aucune restauration ; elle est intacte et telle qu'elle fut terminée en 1220, par le sculpteur inconnu qui la décora. On ne saurait trop louer, ainsi que le dit M. Louis Gonse, le « goût résolu et savant avec lequel l'artiste, sublime auteur de ce portail, a su faire concourir chaque détail — exquis en lui-même — à l'échelle graduée des personnages, à la forte unité de l'ensemble. » C'est le triomphe de l'alliance de ces deux arts : l'architecture et la statuaire. Que nos contemporains essaient donc de s'en inspirer.



NOUVELLES DIVERSES

ALLEMAGNE

L'Exposition de Berlin en 1896. — Pour remplacer l'exposition universelle dont l'idée paraît pour le moment abandonnée, on a décidé d'ouvrir à Berlin en 1896 une exposition industrielle et artistique à laquelle pourront participer tous les États de l'Empire. Cette exposition sera donc essentiellement nationale. Un comité s'est déjà constitué depuis quelques mois pour arrêter les bases d'organisation de l'exposition, et une circulaire a été adressée aux diverses Chambres de commerce pour leur demander leur adhésion. Le comité d'organisation se compose à peu près des mêmes hommes qui ont organisé l'exposition de 1879 dont le succès a été si grand. Il est donc à présumer que la prochaine exposition ne le cédera en rien à sa devancière. On a choisi la date de 1896 parce que cette année-là tombe le 25e anniversaire de la fondation de l'Empire qui sera célébré en grande pompe à Berlin. — *Bayerische Kunstgewerbezeitung.*

Une exposition industrielle s'ouvrira a Erfurt en 1894. — Les industriels seuls de la Thuringe y seront admis. On voit par là que les objets en porcelaine et en verre seront largement représentés. — *Diamant.*

Le muséum des arts décoratifs de Reichenberg. — Le rapport publié par l'administration du muséum de Reichenberg pour l'année 1890-1891 contient les renseignements suivants : Les sommes restées disponibles après payement des frais d'administration ont été employées en grande partie à l'achat d'objets divers pour les collections, le reste a été affecté à la bibliothèque. De nombreuses acquisitions ont été faites à la vente de la collection Vincent à Constance ; le muséum a pu acquérir à cette vente des objets de la plus haute valeur. Grâce à ces nouvelles richesses, grâce à l'extension donnée à la bibliothèque, le muséum est devenu un centre d'études très important pour le commerce et l'industrie. Du reste le nombre des visiteurs qui fréquentent ses salles augmente de jour en jour. Le muséum a reçu 19.561 personnes pendant le courant de l'année, dont 7.784

pour le musée proprement dit, 6.738 pour la bibliothèque, 1.745 pour les conférences, 676 pour les salles publiques de dessin et 2,618 pour les expositions. Sur les 676 élèves des cours de dessin, il y en a eu 63 permanents et 613 temporaires, soit respectivement 10 et 113 de plus que l'année dernière; sur les 63 élèves permanents il y avait 31 femmes et 32 hommes. On a essayé cette année d'organiser un cours spécial d'après les modèles vivants, malheureusement on a dû interrompre le cours faute de modèles. L'administration du muséum ne se décourage pas cependant et essaiera de réorganiser ce cours si important qui semble répondre à une véritable nécessité.

On se préoccupe vivement de l'agrandissement du muséum dont les bâtiments sont devenus beaucoup trop exigus. Les constructions nouvelles seront probablement commencées avant peu. — *Kunstgewerbeblatt.*

La peinture décorative a Munich. — Une exposition de peintures décoratives anciennes et modernes aura lieu à Munich l'été prochain, sous les auspices de la *Société allemande de recherche d'un procédé rationnel de peinture.* Cette exposition sera à la fois technique et artistique; pendant sa durée un congrès de peinture aura lieu où seront traitées toutes les questions intéressant cette branche de l'art. — *Zeitschrift der bayerischen Kunstgewerbeverein.*

Les sociétés bavaroises d'art décoratif. — La huitième assemblée générale de l'Union des sociétés bavaroises d'art décoratif a été tenue à Ingolstadt; 102 membres appartenant à 58 sociétés différentes étaient présents.

La séance s'est ouverte à onze heures après une visite des délégués à l'exposition d'Ingolstadt, par une conférence du docteur Stockbaum sur l'importance des expositions locales. Le gouvernement bavarois prête son concours chaleureux à ces expositions industrielles dont l'importance n'échappe à personne. Elles ont rendu de grands services à l'industrie et en rendront encore à l'avenir, surtout si l'on cherche par des efforts constants à perfectionner leur organisation. — *Bayerische gewerbe Zeitung.*

ESPAGNE

Exposition universelle de Madrid. — L'exposition universelle qui doit avoir lieu cette année à Madrid à l'occasion du 400e anniversaire de la découverte de l'Amérique aura une importance particulière, car c'est la première exposition artistique et industrielle qui soit organisée dans la capitale et la seconde pour tout le royaume, puisque, en 1888 il y en a eu une à Barcelone. En raison du commerce important d'exportation que les principaux pays européens font avec l'Espagne, il est certain que l'exposition de Madrid excitera partout le plus vif intérêt.

ÉTATS-UNIS

L'Institut des ouvriers d'art a New-York. — L'Institut Stimson pour les ouvriers d'art a été fondé à New-York il y a quatre ans par des habitants de cette ville, des artistes et des manufacturiers, dans le but de créer un établissement d'instruction national. M. John Ward Stimson a été mis à sa tête.

M. Stimson a été toute sa vie un adversaire de l'imitation servile de l'art étranger, aussi bien que de l'affectation et de la mièvrerie dans l'art. Il a cherché à imprimer à l'art décoratif un certain cachet d'originalité. Sa méthode est excellente car elle consiste à amener les artistes à reconnaître d'eux-mêmes les principes du beau; elle développe chez eux le jugement, l'imagination et le sentiment et enfin leur apprend à préférer créer par eux-mêmes plutôt que de s'en tenir à une imitation servile et mécanique. Tous les esprits intelligents de l'Amérique ont compris que la seule manière de protéger efficacement l'industrie nationale était de lui assurer la supériorité, comme dessin et comme qualité, sur les produits étrangers. Pour défendre les artistes américains contre les étrangers il faut leur donner les qualités auxquelles ces derniers ne peuvent prétendre.

M. Stimson s'est consacré corps et âme à cette œuvre; ses idées commencent à se répandre, mais il est évident que l'Exposition universelle qui va s'ouvrir à Chicago créera un mouvement d'opinion important en leur faveur. Nous ne doutons pas que ce mouvement d'opinion n'aboutisse à quelques fondations utiles. Nous ne serions pas étonnés, par exemple, de voir fonder une Université des arts appliqués qui aura sur l'éducation artistique de la nation une influence des plus heureuses. Notre goût s'épurera et nous dédaignerons nos œuvres actuelles qui ne sont que de simples imitations. Tous les citoyens in-

telligents, les ouvriers, les amateurs, tous ceux qui comprennent la nécessité d'un art purement américain apprécieront les bienfaits de l'institut dirigé par M. Stimson auquel ils apportent leur concours pour la création de cette université des arts appliqués dont l'autorité sera encore plus grande. — (Extrait textuel de *The decorator and fornisher*).

Les établissements d'enseignement artistique de Philadelphie, pour la présente année scolaire, sont actuellement au nombre de sept, savoir : L'Institut Drexel, le Spring-Garden Institute, l'Ecole de dessin pour les femmes, le Muséum de Pensylvanie, l'Ecole des arts industriels, l'Académie des beaux-arts et l'Institut Franklin.

L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE CHICAGO

MISSION DE M. VICTOR CHAMPIER

M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, à l'occasion de l'Exposition de Chicago, vient de charger le directeur de la *Revue des Arts décoratifs*, M. Victor Champier, d'une double mission dont le haut intérêt sera tout spécialement apprécié par nos lecteurs. Elle comporte :

1° *L'étude comparée des productions de l'art appliqué à l'industrie non seulement du peuple américain, mais des diverses nations qui prennent part à l'Exposition universelle de Chicago;*

2° *Une enquête sur les établissements publics ou privés, écoles professionnelles, musées, etc., créés en Amérique pour le développement et les progrès des industries d'art.*

La première partie de cette mission a d'autant plus d'importance et présente un caractère d'utilité d'autant plus vif que l'Exposition universelle de Chicago va réunir d'une façon bien autrement complète qu'à l'Exposition de Paris, en 1889, les œuvres industrielles de tous les peuples. L'Autriche et l'Italie vont s'y montrer avec une ampleur imposante. Pour la première fois depuis 1870, l'Allemagne, qui a fait un effort considérable pour y paraître avec avantage, révèlera en face de la France les progrès qu'elle a réalisés en ces dernières années sur le terrain de l'art et du goût. Il importe donc que, dans notre pays, nous soyions promptement et exactement renseignés sur la valeur de nos concurrents. Les chefs de notre industrie d'art, de la céramique, de l'orfèvrerie, du meuble, des tissus, etc., ont absolument besoin d'être tenus au courant des efforts de leurs rivaux et des résultats obtenus par eux.

C'est à quoi s'emploiera M. Victor Champier avec tout le zèle patriotique qu'on lui connaît. En le chargeant d'une mission qui exige autant de tact que de connaissances étendues relatives aux conditions et ressources de chaque métier, M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts savait qu'il pouvait compter sur son dévouement. Le directeur de la *Revue des arts décoratifs* s'embarquera, le 13 mai prochain, sur la *Touraine*. Nous n'avons pas besoin de dire que nos lecteurs auront la primeur des correspondances qu'il enverra sur l'exposition de Chicago.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Paris. — Lib.-Imp. réunies, 7, rue Saint-Benoît.

LES

ARTS DÉCORATIFS AUX SALONS

LE

PALAIS DE L'INDUSTRIE

I

Nous avons deux Salons, comme ces dernières années. Je dirai même que nous les avons de plus belle. On a parlé à plusieurs reprises d'arrangement possible entre les deux Sociétés exposantes. Ce n'a été que bavardage en pure perte, vain amusement du tapis. Les Champs-Élysées n'entendent pas se priver des médailles, et le Champ-de-Mars n'entend pas sacrifier à ces hochets. Le Champ-de-Mars ne consentira jamais à laisser de nouveau rayer

de la liste des artistes les orfèvres et les potiers, les verriers et les ébénistes, les émailleurs, les vitrailleurs, les ferronniers, qu'il y a rétablis de propos délibéré, et les Champs-Élysées jurent de plus en plus fort de ne jamais admettre en leur giron nulle de ces espèces. Voilà où nous en sommes : la question n'a pas avancé d'un pas. Au demeurant, une observation nous rassure : c'est que, lorsqu'un principe juste a triomphé dans un milieu important, rien ne saurait l'empêcher de gagner de proche en proche et de triompher partout. Le Palais de l'Industrie repousse les maîtres des industries d'art : ils s'en consolent. Le jour où la Société des Artistes français daignera leur faire place à son foyer, on les verra décliner poliment l'invitation à s'y asseoir, ayant ailleurs un foyer tout à leur guise. En deux mots comme en cent, la révolution de l'unité de l'Art est accomplie.

Le Comité des Quatre-vingt-dix, inquiet de bien des signes, a jugé convenable de rehausser son Exposition au défaillant prestige par une mise en scène opulente et variée. Tout le long des salles, les sparteries s'allongent sous nos pieds pour amortir le bruit; on a remanié, depuis l'an passé, quelques parties de la distribution, de façon à donner plus de profondeur à deux ou trois galeries; un ascenseur est installé de la sculpture à la peinture; le salon de conversation se prévaut d'une véritable somptuosité avec ses admirables tapisseries empruntées au Garde-Meuble, son tapis blanc et bleu, son riche mobilier assorti, ses fleurs et ses verdures. A l'extrémité de la nef des statues, tout un décor de treillis vert a été planté, inspiré des fantaisies du XVIIIe siècle. C'est charmant, sans contredit. Mais ce n'est pas pour les élégances de l'aménagement qu'on vient ici, je pense. Voilà qu'on y rencontre ce qu'on n'y cherchait pas, et qu'on n'y trouve rien de ce que l'on cherche. Le désir de rivaliser avec le Champ-de-Mars n'est sensible que dans les choses extérieures. Point de section des *Objets d'art*. Pourtant, de-ci de-là, quelques vases décoratifs, non pas exposés, mais admis à participer, de façon anonyme, à l'ornementation de certains ronds-points des salles. Prenez garde à ces grosses poteries : elles ont l'air ingénu, elles sont comme craintives et, tout compte fait, c'est l'avant-garde ennemie entrée dans la place. Imitez Laocoon, jetez votre javelot contre ces vases : vous y entendrez sonner le principe du Champ-de-Mars.

Rien de plus frappant, en ce Salon, que les effets d'une doctrine incertaine, plus appuyée sur les conventions que sur la vie, et à laquelle, par degré, la vie s'impose. Lorsque, par la puissance des idées, l'observation du réel se fait impérieuse et oblige les jeunes artistes, nourris de préjugés, à quitter leurs ateliers clos, à demander des sujets d'œuvres et des modèles en action à l'existence vraie, ils ne savent aborder la nature que conventionnellement. On s'agite en vain, on piétine, on tourne sur place. Nous ferons connaître, tout à l'heure, quelques-unes des données sur lesquelles des peintres se sont exercés. La complication, l'absence de spontanéité, l'envie de beaucoup paraître et le rêve d'étonner beaucoup sont les corollaires de l'imagination pauvre et qui voudrait sembler neuve sans rompre avec la routine. Mais, avant tout, un fait accuse et condamne l'esthétique périmée de cette assemblée d'artistes : on y croit encore à la hiérarchie des arts. C'est ici le Salon où deux ou trois maîtres ont leurs habitudes ou prennent leur retraite, et où s'essayent les débutants indécis. Le mouvement est ailleurs, il n'est plus permis d'en douter.

Il va de soi que les plaintes à l'endroit du jury sont aussi nombreuses, aussi chargées d'acrimonie que par le passé. En vérité, l'histoire du Jury est à écrire. Ce serait l'histoire la plus morale du monde, et la plus amusante aussi. C'est à la fin du XVIIIe siècle, au fort du branle-bas révolutionnaire, que le Salon a pris sa forme moderne. En 1793, l'Académie royale des Beaux-Arts se trouvant abolie, l'Assemblée Nationale conviait tous les artistes, académiciens ou non, à exposer leurs œuvres au Louvre. Aucune récompense promise aux exposants, en dehors des satisfactions de l'amour-propre. Les médailles ne font leur apparition qu'en 1799. Retenons cette date où les peintres et les statuaires ont commencé à être considérés comme des écoliers. La Commission, en ce temps-là, désignée par le ministère de l'intérieur ou celui de l'instruction publique, selon que les Beaux-Arts dépendaient de l'un ou de l'autre de ces départements, jugeait le mérite des envois, les classait, les plaçait, les qualifiait avec une omnipotence administrative. Des plaintes se firent entendre en assez grand nombre et assez fortes pour que le Premier Consul, en 1803, vînt à s'en émouvoir. L'Institut était créé; Bonaparte le délégua à l'organisation du Salon, avec mission de décerner les récompenses.

Ce changement de direction, beaucoup plus apparent que réel, ne contentait personne, mais les ordres du maître ne souffraient point la discussion et l'on prit le mal en patience. Vers la fin de l'Empire, alors que le sentiment de la liberté renaissait dans les ateliers, les protestations s'énoncèrent, en un langage discret encore, mais non sans force. Sous la Restauration, elles eurent assez d'accent pour que le gouvernement crût devoir adjoindre aux académiciens différentes personnalités d'amateurs et de fonctionnaires, et se réservât, administrativement, la distribution des récompenses et autres distinctions. L'amélioration n'avait rien qui pût satisfaire personne. Ce n'était qu'une fiction de mesure libérale et l'on continua, parmi les artistes, à protester et à gémir.

Un peu après l'avènement de Louis-Philippe, le Salon est livré aux quatre sections de l'Académie des Beaux-Arts, érigées en comité secret. On ne faisait, en somme, que revenir à l'ancien système. Lisez les critiques publiées sur les expositions durant cette période : les attaques contre le jury y sont constantes, parfois violentes. Gustave Planche, esprit modéré, lui assène, à l'occasion, de terribles coups de boutoir. Thoré, à de certains moments, ne se tient pas de colère ou s'échappe en vertes ironies : « Les artistes sont découragés, dit-il, par l'aristocratie du jury qui choisit et classe les œuvres. » Au Salon de 1845, il paraît que « le malheureux tribunal mystérieux et irresponsable » a eu de la peine à se constituer. « Ne serait-il pas curieux, s'écrie Thoré, que cette institution vicieuse périt de mort naturelle, après avoir si longtemps résisté? Il y a de grands coupables qui finissent ainsi tranquillement dans leur lit. » Les exclusions sont nombreuses, non toujours justifiées. Les récompenses se donnent, selon la tradition, par faveur ou, tout au moins, sans égard aux mérites neufs.

A l'heure où éclate la révolution de 1848, le jury est précisément en session. Que va-t-on faire pour remédier aux abus? Le Salon est déclaré libre, le jury est supprimé; on se borne à faire élire par les artistes une Commission de placement. Quant aux médailles, on n'en a cure. Ce qui nous touche, c'est que, dans les élections, surgissent plusieurs noms nouveaux : Léon Cogniet tient la tête de la liste; Théodore Rousseau

et Couture sortent de l'ombre; Rude, David d'Angers et Barye sont nommés. L'Exposition s'organise aux Tuileries, tant bien que mal, dans la hâte et le désordre. Est-on plus satisfait qu'à l'ordinaire? Non. L'opinion générale est qu'il y a là trop d'ouvrages « médiocres, mauvais, voire ridicules, indignes d'être présentés ». Mieux vaut ressusciter le jury, et c'est le parti qu'on prend tout de suite, en même temps qu'on rétablit les médailles, primes offertes à la vanité.

En 1850, deux jurys sont choisis par l'Administration : l'un pour l'admission des œuvres, l'autre pour l'attribution des récompenses. Deux ans après, un jury unique, institué à double fin, est élu à moitié par les exposants, nommé à moitié par l'État. En 1857, l'Institut reprend tous ses avantages et les garde six ans, jusqu'au jour où l'État décide que le jury se composera pour les trois quarts de membres élus par les artistes, et pour le dernier quart, de membres désignés par lui. Il en est ainsi, ou à peu près, jusqu'en 1880, le droit de prendre part au scrutin étant, tour à tour, réservé aux artistes récompensés, accordé à ceux qui ont exposé trois fois, étendu, finalement, à ceux qui ont exposé une seule fois. A partir de 1880, l'État se désintéresse du Salon de la manière la plus radicale. La Société des Artistes français est fondée; son Comité de quatre-vingt-dix membres fonctionne régulièrement. Notez qu'on ne se plaint guère moins qu'auparavant. Chaque année c'est un concert de critiques, souvent très âpres, émanées des artistes eux-mêmes, touchant les opérations du jury.

Il ressort de ce bref exposé que les artistes n'ont été contents à aucune époque, et j'incline à croire qu'ils ne le seront jamais. Au Champ-de-Mars, le jury n'existe point pour les sociétaires, et l'on ne sait plus où montera le flot, toujours grossi, de ces derniers. Grave sujet de doléances pour les simples agréés. Au Palais de l'Industrie, on ne cesse de crier que l'aréopage reçoit trop ou pas assez d'œuvres, et qu'il distribue ses médailles au rebours du bon sens. Eh oui! les choses vont de la sorte; on ne parvient pas à s'accorder. Mais les artistes originaux en ont-ils moins de verve? Nullement. La production en est-elle ralentie? En aucune façon. Alors, résignons-nous et, tout en cherchant à ménager de mieux en mieux tous les intérêts, persuadons-nous que l'Art est un grand fleuve que les barrages n'empêchent jamais de couler.

II

Le propre des grands tableaux exposés aux Champs-Élysées, et qui devraient être décoratifs, c'est qu'ils n'ont quasiment pas le moindre intérêt de décoration. On n'attend pas de moi que je fasse le tour entier du Salon en marquant d'un trait le plus de morceaux possible. Il faut bien que j'indique, cependant, ce qui affecte des allures plus ou moins monumentales. Nous avons d'immenses toiles du genre historique, d'autres du genre fantaisiste. Le genre philosophique lui-même est représenté. Qu'y a-t-il à retenir de toute cette production, au point de vue mural? Hélas! absolument rien!

M. Roybet est l'auteur d'une idylle de cuisine, ayant pour acteurs une maritorne plumant une oie et un trompette de mousquetaires. C'est une page à la Franz Hals, — une page, non très originale, mais unique, en ce Salon, pour la beauté de la pâte et le

magistral entrain de l'exécution. Mais à côté de cette œuvre de musée, sans recherche décorative, l'artiste en montre une seconde, démesurée en ses dimensions et ses ambitions, et qu'il est difficile, à cause de ses proportions mêmes, de ne pas examiner un peu d'un œil de décorateur. C'est *Le duc Charles le Téméraire entrant à cheval dans l'église de Nesle*. Sujet étrangement romantique et démodé. Présentation au moins singulière. Devant nous se dresse un cadre gigantesque, reposant sur une marche dorée et dont les montants imitent des contreforts gothiques surmontés de fleurons. Une ligne de hautes dentelures à jour et de clochetons couronne l'édifice, brodé en ses épaisseurs d'arabesques multipliées. Ce cadre, d'un indiscutable mauvais goût, est vaste au point de contenir une abside d'église en grandeur naturelle, avec ses colonnes monostyles à chapiteaux fleuris, son déambulatoire, son étage de galeries, ses fenêtres garnies de vitraux bleuâtres, ses balustrades de bronze et son autel que domine un haut édicule doré.

Une pile cantonnée, à gauche, s'adossant à l'or de la bordure, fait penser à un faisceau de tuyaux d'orgue. Ce décor immense devient puéril par le fait seul de son exagération. Si j'ai envie de voir une église en grandeur naturelle, je vais à Notre-Dame et non dans une galerie de peinture. Un peintre n'est pas un maçon. Or, maintenant, voici la tragédie.

Le duc de Bourgogne entre, à gauche, armé de toutes pièces, un manteau rouge jeté sur sa cuirasse, le bras étendu, le point crispé. Du haut de son destrier noir, — d'un noir luisant comme du satin, — il assiste au plus atroce carnage. Deux hérauts le suivent, à cheval comme lui, dont l'un porte son étendard. Dans l'église, une mêlée, une débâcle, une épouvante. On ne voit qu'épées brandies, poignards qui s'abaissent, boucliers ronds garantissant les soldats. Une femme demi nue se renverse sous le coup qui la frappe. Une autre, s'affalant à une colonne, voit s'abattre sur elle une lame d'acier. Ici, un cheval est tombé; le cavalier se relève pour lutter, pour tuer toujours. Là, une jeune femme blonde, en grande robe jaune, on ne sait pourquoi dégrafée, se heurte à des cadavres. Plus loin, c'est une jeune femme, encore, en robe de peluche bleue, emportant sous son bras droit son enfant quasi nu. Un vieux bourgeois entraîne sa bourgeoise. Des bras tendus implorent du secours; la foule effarée crie, supplie, cherche à fuir. Mêmes scènes d'horreur là-haut, dans les tribunes. Il pleut des hommes, lancés à tour de bras. Le peintre n'a rien négligé pour nous émouvoir, — et nous demeurons froids. Nous ne croyons pas à cette vision; nous n'y sentons qu'une frénésie d'exagération romantique. Ce mouvement enragé est tout factice. Puis, trop de curiosités nous tirent l'œil : étoffes riches et voyantes, coiffures bizarres, armures reluisantes, grille dorée du sanctuaire, tabernacle d'or couronnant l'autel, détail des chapiteaux et des vitraux. Ce n'est pas le drame qui nous sollicite, c'est la bigarrure des accessoires. La couleur, violente par places, est noirâtre dans l'ensemble. Quel autre frisson nous communique, à Saint-Sulpice, dans une donnée analogue, l'*Héliodore frappé de verges* d'Eugène Delacroix! Ce *Charles le Téméraire* est une forcenée débauche de talent.

Après cette orgie de romantisme, le grand tableau de M. de Munkacsy paraît singulièrement calme. Le peintre hongrois a peint, sur quatorze mètres de longueur : *Arpad, premier duc de Hongrie, recevant les hommages de ses nouveaux sujets.*

Cet Arpad est un Oriental, vêtu d'une soyeuse tunique jaune par-dessus sa cotte de mailles, le front couvert du casque aux deux ailes, la masse d'armes à la main comme un sceptre, impassible sur son cheval blanc, près de l'enceinte de sa tente. Ses guerriers l'entourent, les moustaches relevées, farouches et raffinés à la fois, sur leurs chevaux de bataille. Devant lui, des moines, des vieillards se courbent très humblement: un vieux chef aux longs cheveux gris lui présente le peuple, — et tout le peuple se presse, apportant des présents symboliques en des corbeilles et des cruches vertes, avec les fantassins et les cavaliers de Hongrie qui brandissent leurs armes et poussent des acclamations. Ainsi, d'un côté, le silence des vainqueurs; de l'autre, le tumulte, l'enthousiasme d'une nation fondée. Cette disposition est sage en soi, éminemment claire, parfaitement convenable à la destination de l'œuvre, à savoir : la salle des séances du Parlement hongrois. Qu'y manque-t-il ? Un peu d'imprévu. L'effort de l'artiste s'est porté sur la particularisation des types et, plus techniquement, sur l'éclaircissement de la couleur, maintenue, pourtant, vigoureuse. Un parti pris de pondération est visible dans la composition et dans l'exécution même. M. de Munkacsy s'est refusé, cette fois, aux séductions de sa virtuosité, si large soit-elle, pour chercher l'impression historique. Sa toile est austère, trop égale, trop détachée, à mon avis, du caractère décoratif. On ne la pourra juger, d'ailleurs, en son effet très voulu, qu'à sa place définitive, au palais des représentants de Buda-Pesth.

Il m'a paru qu'on discutait assez vivement à propos du grand tableau de M. Henri Martin : *Les Troubadours*. Ici nous sommes plus près de l'art mural; mais le jeune peintre gâte son réel talent par une facture monotone, systématiquement réduite à un martelage et à un pointillage sous prétexte de ménager la vibration. Trois troubadours, en robe rouge, sont réunis dans un bois. L'un d'eux, couronné de lauriers, récite des vers; les deux autres écoutent. Parmi les hautes branches, que dore un rayon du couchant, trois Muses chantent en s'accompagnant sur le luth — trois blanches visions qui font penser aux figures volantes de M. Puvis de Chavannes. Il y a du charme, j'en conviens, en cette poudroyante lueur d'où se dégagent ces êtres mystiques; mais la peinture est-elle faite pour l'éternelle indécision? N'importe : on ferait bien de donner une muraille à peindre à M. Henri Martin dans un monument public.

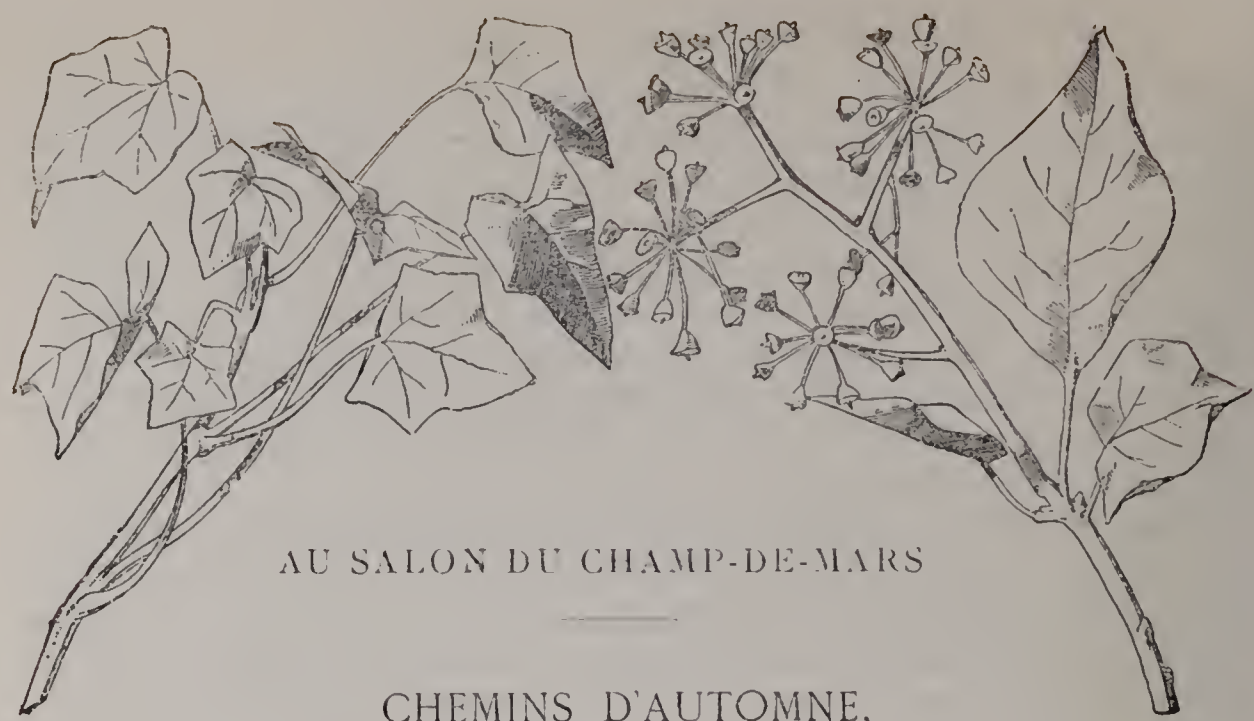
Je vais devant moi, à travers le Salon, cherchant l'œuvre qu'on aurait plaisir à retrouver marouflée sur la paroi d'un édifice. Sera-ce l'*Hélène* de M. Chalon? Non certes. Au-dessus des cadavres amoncelés des guerriers morts pour sa querelle, la fatale Grecque se tient debout, une fleur rouge à la main, en contemplation devant Ilion qui brûle. Un mourant s'agenouille encore en sa présence et tend vers elle des bras suppliants. D'archaïques singularités, une restitution supposée d'armures asiatiques ne sauraient nous suffire. M. Gustave Moreau traita jadis le même sujet, avec sa vision poétique, son affectation de mise en scène, — et, dans l'ordre légendaire, il ne se pouvait rien voir de plus beau que cette pensive évocation. L'œuvre de M. Chalon n'est qu'un grossier mélodrame. Nous arrêterons-nous à la fantaisie de M. Franc Lamy : *Au pays des fleurs?* Chaque année, le peintre nous revient avec une nymphée du même genre : des femmes nues dans un bosquet. L'effet, hier, était rose ou blanc; aujourd'hui, il est vert; les formes sont insignifiantes et le tableau n'offre point d'intérêt. M. Henri Delacroix se jette à corps perdu dans le symbolisme scientifique : il peint

La lutte pour la vie. La vie n'est-elle donc pas assez large, assez riche en spectacles, assez féconde en inspirations qu'il faille mettre en rébus les idées transcendantes des philosophes? Le bateau chargé d'hommes nus, repoussant des femmes nues, fait sourire. Si vous avez envie de peindre du nu, ce qui se peut toujours admettre, peignez du nu, tout simplement. Rencontrerons-nous davantage notre idéal en quelque toile décolorée, nébuleuse à merci, comme l'*Autel des Orphelines,* de M. Le Sidanec? Des orphelines bleues, dirigées par des religieuses bleuâtres, éclairées d'une lueur azurée filtrée à travers un rideau bleu, parent de fleurs d'un pâle azur l'autel de la Vierge. Le tapis de la chapelle est rose, d'un rose effacé. On soufflerait sur cette vision crépusculaire qu'elle s'évanouirait.

Chaque voyage de M. Carnot en province nous vaut une vaste peinture commémorative. M. Schommer, par exemple, a été chargé de peindre le passage du chef de l'État à Boulogne-sur-Mer en 1889. On comprend fort bien que les villes soient désireuses de conserver le souvenir des visites présidentielles; mais la constante répétition du même tableau devient fort monotone, car, au décor près, toutes ces compositions se ressemblent, et l'on y voit invariablement le premier magistrat de la République, entouré de personnages officiels, s'entretenant avec les autorités locales et complimenté par des délégations populaires. L'œuvre de M. Schommer, où le blanc crayeux se prend un peu trop pour la lumière, n'est ni pire ni meilleur qu'une autre. Pourquoi n'aurait-on pas recours, par la suite, à l'office des sculpteurs plutôt qu'à celui des peintres, en pareille occasion? Une plaque décorative, une colonne, une fontaine, un petit monument sculpté se prêtent à bien plus de combinaisons commémoratives que l'œuvre peinte, et c'est là, je crois, une innovation à recommander.

Qu'ajouterai-je? J'ai regardé des panneaux spécifiés «décoratifs» de M. Nicolas Escalier, architecte et peintre : les *Saisons* et le *Bain matinal,* sujets peints «pour une salle de billard à la campagne». J'avoue ne pas bien saisir le rapport entre les *Saisons*, le *Bain matinal* et une salle de billard. D'ailleurs, ces compositions sont arbitraires et d'une adresse trop étalée. Non, décidément, les peintres doués pour la décoration, à tous les points de vue, n'abondent pas au Palais de l'Industrie. Et, somme toute, s'il faut décerner la palme du décorateur à l'un des exposants, je demande à l'offrir à un simple peintre de fleurs, auquel personne n'a jamais songé à confier même les surfaces d'un vestibule. Il s'agit de M. Quost. Son grand panneau, qui nous montre des ruches parmi des entassements de fleurs disposées comme chez un jardinier, pour être dispersées et replantées, est d'un charme d'imprévu et d'harmonie incroyable. M. Quost sait délicieusement réjouir nos yeux. Il ne va pas chercher midi à quatorze heures. Voilà, dans sa manière exquise, un décorateur accompli.

(A suivre.) L. DE FOURCAUD.



AU SALON DU CHAMP-DE-MARS

CHEMINS D'AUTOMNE,

DRESSOIR INCRUSTÉ DE BOIS POLYCHROMES

Fait pour M. Henry Vasmer, de Reims

Par Émile Gallé, de Nancy (1)

A Monsieur Louis de BOUSSÈS de FOURCAUD,

Professeur d'esthétique et d'histoire de l'Art à l'École des Beaux-Arts.

Maître bien cher,

En me séparant d'un ouvrage qui m'a coûté quelques peines, j'ai coutume d'en garder pour moi, ou d'en livrer à mon acheteur la description. Souffrez que je vous dédie celle-ci. Certes, mince est le tribut. Ces lignes ne sont point destinées à la publicité. Puissiez-vous, dans cette confidence même, trouver quelque douceur, vous qui prodiguez aux ouvriers du décor tant de bonnes et pressantes homélies, appels à l'instinct dans son obscurité, voix et mains secourables, braves guides en ces jours de tâtonnements, et d'espoir aussi; car, n'avez-vous pas fait ce rêve de voir notre décor remonter, rajeuni, à ses sources nationales, à son originale beauté du moyen âge, à ce temps de vraie Renaissance, où toute broderie de la matière ouvrée, naïve interprétation de la nature, n'était qu'une tendre litanie, et tout art un beau tapis de prière, un parement d'amour et d'élévation?

Mais alors, les bons artisans ne prenaient point l'imitation pour le but final de l'œuvre. Ils avaient foi dans la vertu supérieure et suggestive des simulacres. Ils ne voyaient pas une mortelle anémie de l'art dans la pratique de sa forme la plus mystérieuse et la plus éthérée : le symbole. Au symbolisme chrétien ils trouvaient un parfum de chaste suavité et de vivifiante inspiration. Ouvriers du décor moderne, nous nous refusons énergiquement à admettre, fût-ce avec MM. de Goncourt, les subtils esthètes, qu'elle soit « fausse, la route

(1) M. Émile Gallé, l'éminent artiste de Nancy, expose cette année au Salon du Champ-de-Mars, outre d'admirables verreries, un meuble d'un rare intérêt, un dressoir dans la composition duquel il a mis toute la saveur de son esprit délicat et subtil. Fidèle à une habitude qui, depuis l'Exposition de 1889, nous a valu de précieuses pages, M. Émile Gallé a écrit de ce meuble une description où s'affirme la pensée du poète qui l'a conçu et de l'ouvrier qui l'a exécuté. Bien que ce commentaire de l'œuvre n'ait nullement été destiné à la publicité, nous n'hésitons pas à commettre l'indiscrétion de le publier, persuadé que M. Émile Gallé nous pardonnera, ainsi que notre ami et collaborateur M. de Fourcaud, d'avoir moins songé à ménager leur modestie qu'à être agréable aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*.

SALON DU CHAMP-DE-MARS 1893 : LE MOBILIER

« CHEMINS D'AUTOMNE » : DRESSOIR SCULPTÉ, INCRUSTÉ DE BOIS POLYCHROMES

EXÉCUTÉ PAR M. ÉMILE GALLÉ, DE NANCY

(*Sujets du décor :* LA VIGNE, L'ÉTÉ DE LA SAINT-MARTIN, LES TERRES FORTES, SOUCI DES CHAMPS, SEPTEMBRE, OCTOBRE).

des allégories, des croyances qu'on essaie de faire palpables aux yeux; fausse, la route de vouloir mettre une idée dans une ligne, une idée dans une fleur » (1).

Notre humble route, « chemins d'automne, » herborisation d'idées par la fleur, la senteur, la nuance, lecture à ciel ouvert dans l'écriture des contours végétaux et dans les pensées des lignes, nous ont menés à voir, avec le poète, « des âmes dans les choses, » à confier la meilleure partie de nous-mêmes, toutes nos pitiés, nos tendresses, nos espoirs, au dessin d'une herbe craintive, à la spirale d'une fumée du soir, au schéma de l'étoile qui se pose la première sur le trait de l'horizon. Par quel excellent retour, d'ailleurs, ces mêmes grands sensitifs, MM. de Goncourt, n'ont-ils point loué l'art d'Extrême-Orient d'avoir insufflé dans l'esquisse à peine effleurée d'une fleur, tout un monde poétique d'intime émotion! Quant au symbolisme du moyen âge, il abonde en œuvres qui rendent belle à défendre la thèse contraire à pareille hérétique boutade. Et des exemples plus récents ne seraient pas introuvables. Pour ma part, si j'ai placé jusqu'à présent dans mes ouvrages le mode symbolique à l'arrière-plan des figurations réalistes, c'est par une sorte de révérence, et pour le laisser au lointain de mystère qui est son domaine. Mais j'ambitionne de dégager pour la fin mon décor des si séduisants détails, des captivantes anatomies de la flore et de la faune, et de faire un pas méritoire vers la haute région du langage abrégé.

Un mot encore, mon cher Maître. N'est-ce pas bien osé à moi de courrir de votre nom, fût-ce même entre nous, un travail d'ébénisterie peu fait pour servir d'illustration à votre doctrine, lorsqu'elle préconise si sainement la simplicité de la forme et des moyens, la sobriété du décor? Nos pères préféraient en ces choses la bonne franquette. Pourtant, donnez ici carte blanche à l'envie qu'un ouvrier du meuble eut un jour de faire orgie de nuances et reliefs. Consentez que la sagesse et la parcimonie s'inclinent, par aventure en ces temps-ci, devant la fantaisie de laisser le bois bourgeonner à royale licence, et la fibre ligneuse fleurir en ses mille coloris.

En retour, vous aurez tout ce qu'autrement l'on ne vous eût point montré!...

Croyez-moi affectueusement vôtre. *E. G.*

Donc, cette fois, Maître, la raison de l'œuvre fut la joie d'être magnifique et touffu, de chanter le cantique des chaleureuses récoltes. Le dessein fut d'édifier une crédence vêtue d'automne, un « présentoir de hault crû et majesté », qui se pût mirer en toute lumière de gala, voire concert d'instruments, tant fanfares que sourdines et actions de grâces.

Les bons ouvrages nous apparaissent comme spontanément issus du sol, et nous pensons entendre les sons de l'harmonie qui dut présider à leur naissance. Puisse le présent meuble vous sembler n'être qu'une folle végétation montée du plancher à vos solives!

Imaginez donc que cette œuvre se serait édifiée en entier par la croissance de deux ceps très antiques, taillés dans le bois frère des pampres, *l'ormeau*, en figures d'écorces et sarments, de lézards et bestioles.

D'abord, les deux souches se hissent dessus leur piétement trapu. Ils bâtissent ainsi fortement la membrure du bas, le soubassement où pivotent les volets à serrer la vaisselle et garer les tiroirs à l'argenterie. Leurs prolongements s'étirent pour faire au plateau de *loupe d'orme* bien polie sa bordure, ainsi qu'aux panneaux de mosaïques leurs cadres et baguettes enjolivées de vignettes et bagues, annelées et recroquevillées au naturel.

Les ceps jumeaux, à force d'ans, — ce qu'on voit à leurs moignons tenaillés par les hivers

(1) Edmond et Jules de Goncourt, *Études d'art*, p. 61.

et l'humaine routine, — poussent ensuite deux élancements de colonnes d'où sont reversés à la champenoise et liés d'osier des sarments qui forment les joues du meuble et les supports des tablettes de parade.

De leur sommet surgissent les colonnettes faîtières en épis bourgeonnants. Les arceaux y festonnent, lourds d'escargots et de grappes mûres. Ils vont se joindre et s'entrebaiser au couronnement d'un berceau, ou treille de tabletterie, faisant un dais et pavillon multicolore à tout l'édifice.

***

Mais pour parler le langage moderne, disons que le *sens du décor* gît, en ce dressoir, *dans l'opposition voulue entre le rendu d'objets tangibles et certaines visions* des choses altières, ces choses lointaines, qu'on désire ou qu'il faut deviner.

Regardez à terre. L'ornement y prend contact avec notre vieux terroir et la vie des champs. Au-dessus, les fonds du meuble s'emplissent d'ombre; le décor, naturaliste ici, là-bas s'estompe et devient symbole.

Donc, sous vos mains, c'est la faune et c'est l'herbier du vignoble « au temps chaud ». Voilà ses ivraies spéciales, pourtraites sur le vif, en mosaïques de bois couleurs d'août et de septembre, depuis l'euphorbe *réveille-matin* jusqu'au souci des champs. Puis les hôtes animés, la vinette, la grive grisée de sa vendange, avec la notation de leurs petits cris d'oiseaux, en caractères ailés, — *tsic, tsic!* — le strident *b'sie*..... des migrations matinales par grands vols épars, et l'automnal refrain de l'alouette huppée : *luli! luli!*

Mais ce n'est là qu'une préalable récolte des motifs conducteurs de la rêverie. Elle se dégage à son tour des menues notations prises sur les herbes et les bêtes, sur le site, l'heure et la saison. Peu à peu, grâce aux prestiges de la lumière réglée, des nuances et des contours atténués, se forme l'atmosphère mystérieuse, propice aux élévations. — Ainsi, dans les trois panneaux du fond, la palette, lumineuse tout autour, s'assourdit, se trouble de gris bleuâtre; l'abondance des modelés et détails se simplifie, se dérobe dans une tonalité crépusculaire.

Des ardoisés mats coulent d'un panneau à l'autre par-dessous leurs cadres d'amboine blond, pendant que la figuration d'horizons très bas, sous une grande hauteur de ciel, donne à ces tableaux un caractère presque mystique.

La chauve-souris, garde champêtre nocturne, pourchasse en l'air du soir les ennemis du vigneron, les spectres phylloxériques et la lune rousse.

Au cintre et sur cette entrée de vieil argent, une araignée preneuse d'étoiles, symbole du labeur poétique, ourdit des constellations inconnues. Une vigne idéale parsème la route céleste de grains qui sont des astres. Avec le bon poète Montesquiou elle invite à goûter

« ..... les sucs
Du berceau radieux de la treille des mondes,
Dont les pampres flambants ne sont jamais caducs (1). »

Et l'altière liane suspend ses grappes en illuminations et girandoles : c'est *Sirius*, c'est *Aldébaran*. Ou bien, elle les éparpille en scintillantes figures astronomiques, *Orion*, les *Hyades*, les *Pléiades* lointaines et

« Les globes, fruits vermeils des divines ramées. »
Victor Hugo.

Voyez, enfin, par-dessus les vendanges faites, monter la lente et onduleuse spirale de quelque feu de joie qui va s'éteignant, soupir de la tâche annuelle, Dieu merci! accomplie...

***

Les terres fortes. — Panneau incrusté. — Jachères d'ocreuse argile, jaune mat. Médiocrité d'horizon. Ciel bizarre et bigarré. Eau lente et blanche. Au soleil la campagne semble une

(1) Comte de Montesquiou-Fezensac : *Les Chauves-Souris.*

tapisserie. Les feuilles charnues, cloquées, bronzées du *Chenopodium Bonus-Henricus*, se pâment sous la chaleur du jour. Les tiges pourpres et violet d'évêque reluisent parmi les revers de feuilles à poudre de cendre rose.

De la *vignette*, l'herbe aux vignerons, l'air vibrant ne laisse que des coupures de silhouette. Et le choix de cette plante du vignoble, le *bon Henry*, potagère et douce, fut un merci à M. Henry Vasnier, dont la longanimité ne fut pas inégale aux lenteurs d'une réalisation infiniment compliquée.

L'Été de la Saint-Martin.—Panneau incrusté.—Horizon bas, vu d'un haut lopin ruiné, reconquis sur la culture par les herbes des pierriers. Les coquettes coques du coqueret couleur de minium, la pâle lavande, la morelle noire ont fleuri de poisons et de baumes, de regrets et d'oubli, le clos sans maître. Çà et là quelque échalas grisonnant, quelque jet de pampre, la matité d'un grappillon sans vendange, coupent le ciel de satin changeant et la ligne sans borne de la plaine.

Bronzes et ferrements. — Dans l'une des pièces du récent poème de M. de Montesquiou-Fezensac, mon crayon emprunta le texte qui décore et inspire certaine garniture de tiroir, certains ferrements de volets, tirés chez moi, au ciselet, de la pièce, et par moi patinés. Ce sont des grappes de vigne en fleurs, où les vis deviennent boutons et bourgeons. Une *Ampelopsis* de Virginie m'a fourni la composition d'une entrée de serrure; le bronze s'empourpre aux tiges, se mate aux pulpes de verte chancissure, de patine noire ou bleutée. Les poignées de tiroirs sont des tiges et feuilles de clématite tachetées, des fruits mêlés d'étoiles, « *raisins mystérieux!* »

Souci des champs. — Panneau incrusté. — La maturité s'active dans le jour, mais les matins fraichissent. Surseoir, ou vendanger? c'est la question. « *Souci des vignes!* »

Le pelucheux du bois fait au patient ouvrage du marqueteur, comme au coteau, un brouillard de pastel. Dans la buée s'entrevoit la tache d'une ville. Plus près, le vignoble flotte sous la brume. Le soleil attarde déjà son sourire languissant. Par vols saccadés, les gentilles arvélies déploient et referment leurs brefs éventails de gaze plissée, feu, cendrée ou rose tendre.

Mais, encore une gelée blanche, et nos soucis ne donneront plus, entre leurs cils d'argent et d'or inquiets, le clin d'œil brun de leurs dernières corollées.

Le néflier; la vigne aux turquoises. — Cinq panneaux de fronton, incrustés de fruits bronzés, de feuilles éparpillées sitôt que rougies. . . . . .

Deilèphila.—Panneau de mosaïque.—« *L'ami du crépuscule*, » c'est le nom de la phalène au beau pelage tourterelle, peint de vert myrte, de blond carminé; sa chenille est folle de la chair des pampres.

Il est fait de chêne vert, ce ciel ivoirin aux fuligineuses madrures. Ne dirait-on pas que les ondes fiévreuses de leurs veines font des battements de tempes sous des tintements de rêve?

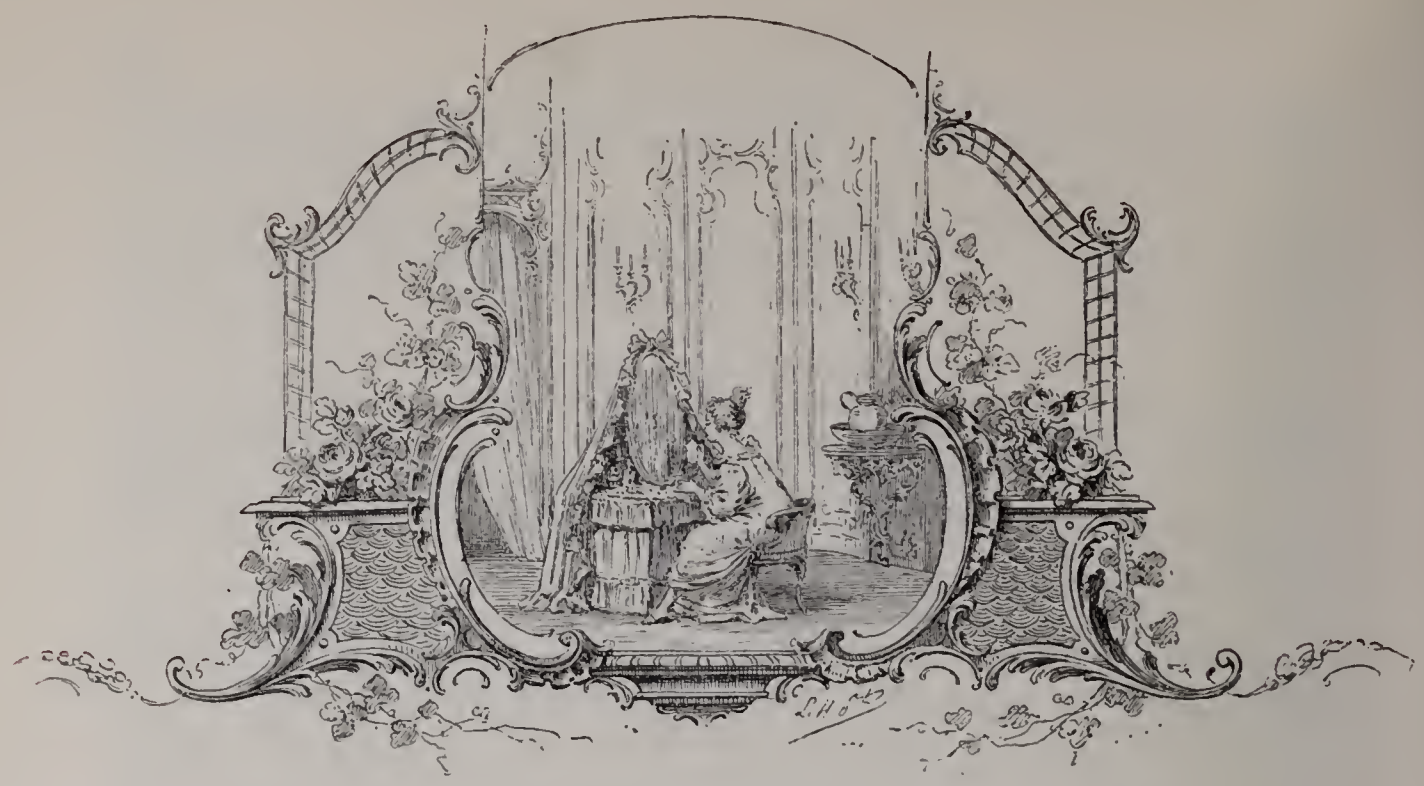
« *Clematis vitis-alba.* » — Panneau d'incrustation. — Les bonnes gens appellent la *blanche vigne* cette clématite dont, à la Toussaint, les graines plumeuses coiffent de perruques les haies et les vieux murs. La sinuosité des tiges miroite, à peine écrite, et balance en chute de fin de saison ses suprêmes calices. Il faut que nos bois de pays se fassent dessous d'ailes pour traduire ce qui, dans ces globes duveteux, fut si pimpant et n'est plus que frileuse mélancolie.

Octobre.— Panneau d'incrustation.—Voici les glaneurs de l'année, Octobre qui gourmande et talonne Septembre, la Bise qui ensevelit les morts sous les feuilles et prépare les blancs repos.

Les bois de marqueterie revêtent la livrée morne. Le ciel s'inonde de ruissellement d'eau et d'ennui. La rafale dépouille et fouette..... La pluie pleure; les coloris se délayent et se brouillent de grisaille. Les symboles de vie, la chélidoine, *l'herbe aux hirondelles*, s'en vont en terne pourriture. L'oiseau brusque son départ et, dessus les sautes de Nord et d'Ouest, il vire au Sud.....

Cependant l'ouvrier finit son travail. Le maître se résigne à l'envoi. Il signe son ouvrage avec tristesse.

Émile Gallé.



L'ART DANS LA COIFFURE

AUJOURD'HUI ET AUTREFOIS

Vous recherchez avec ardeur tout ce qui vous paraît artistique, Mesdames : les meubles, les bibelots, les étoffes, le choix d'une couturière vous occupent sérieusement. Ne pensez-vous pas que la figure humaine, le visage, enfin, mérite une étude toute spéciale au point de vue des ornements?

La chevelure est incontestablement une des beautés de la femme, à tel point que lorsque la nature n'a pas été généreuse pour les unes, on arrive à suppléer à cette disette par une richesse qui trompe les yeux les plus clairvoyants — de nos jours surtout.

La coiffure est un art très subtil et les coiffeurs sont de véritables artistes, mais il est nécessaire qu'ils soient secondés quelquefois par vous-mêmes, qui devez indiquer votre goût personnel et ne pas suivre aveuglément la mode : sans vous écarter absolument de ses lois, faites ou laissez faire les changements seyants pour vos traits divers. Si vous dites à un coiffeur d'élite : — Vous avez délicieusement coiffé mon amie, Mme X..., hier soir; je désire la même coiffure.

Il vous répondra sans nul doute : — Permettez-moi, Madame, de vous faire observer que Mme X... a une forme de tête différente de la vôtre; je vous coifferai dans le même style puisqu'il vous plaît, mais en y apportant les modifications qui s'imposent.

Laissez alors l'artiste faire son œuvre; il a jugé d'un coup d'œil l'aspect de votre physionomie et deviné le genre d'ornement qui peut lui convenir. Votre coiffure

ressemblera à celle que vous désiriez imiter, mais elle en différera cependant par les détails les plus fragiles en apparence et les plus seyants en réalité. Le coiffeur émérite renouvelle constamment le plus difficile des prodiges : celui de varier ses créations tout en suivant la vogue — presque toujours uniforme — du moment. « Son art doit varier dans ses lignes, ses couleurs et son caractère, suivant la conformation de la tête, le profil, le teint et l'âge de la personne. »

J'ajouterai que la forme du nez, plus ou moins allongé ou aplati, demande une considération toute spéciale dans la manière de disposer les cheveux ; le front haut ou bas exige aussi des combinaisons particulières, et le développement de ces lois de l'art s'accentue incontestablement dans notre siècle.

On prétend que l'histoire de la coiffure des femmes se divise en trois parties : le *voile*, le *bonnet*, le *chapeau*. Vous seriez bien étonnées de voir au milieu de vous aujourd'hui le *voile* qui, posé en arrière de la tête, couvrait dans l'antiquité la chevelure des femmes considérées alors comme les esclaves de leurs maris. Nous n'en sommes plus là, heureusement pour l'humanité et surtout pour nous-mêmes..... L'époque du *bonnet* ne vous aurait pas charmées davantage, et pourtant le *cuféa* (dont nous avons fait *coiffe*) tout en tombant presque jusqu'au bas des reins comme les capulets des paysannes des Pyrénées, encadraient très gracieusement les cheveux blonds et quelquefois roux de nos aïeules gauloises. Ces cheveux étaient naturels ou teints en jaune par l'eau de chaux, ou en rouge par un mélange de graisse de chèvre et de cendre de frêne, car déjà à cette époque, comme en tous temps d'ailleurs, on avait recours à ce stratagème dans l'espoir de s'embellir, tentation à laquelle résistent peu de femmes !

Il fallait être régulièrement belle pour porter le *bourrelet* du XIVe siècle, posé au bord du front sur deux nattes ramenées en avant sous une résille garnie de fleurs, le reste des cheveux s'échappant par derrière en une longue queue de cheveux flottants liés à la hauteur du cou par une ganse. Et quoique la mode revienne généralement sur elle-même, comme une roue tournante, je doute que cette coiffure soit jamais adoptée de nouveau, pas plus que les *hennins*, pointus et hauts d'une aune, imposés par Isabeau de Bavière dont la chevelure ne devait pas compléter la beauté puisqu'elle la cachait entièrement sous ce monument gigantesque.

« Je ne say s'on appelle potence ou corbiaux
Ce qui soutient leurs cornes, que tant tiennent à biaux ;
Mais bien vous ose dire que saincte Elysabiaux
N'est pas en Paradis pour porter tiex babiaux. »

JEAN DE MEUNG (*Testament*).

Ce devait être un vrai supplice de s'affubler de ces *cornes* d'azur fin, semées tout autour de jolis perroquets verts, tous égaux et paraissant prêts à s'envoler ! Vous figurez-vous une petite femme de nos jours coiffée ainsi ?

« D'azur fin ot un chaperon
Qui fu semés tout environ
De verts et jolis papegaus
Eslevés et tous parigaux. »

GUILLAUME DE MACHAULT (*Le Voir dit*).

Tous les cheveux qui dépassaient ces monstrueux pains de sucre à cornes étaient impitoyablement épilés ou rasés, sauf une petite boucle, sorte d'accroche-cœur, qui apparaissait au sommet du front.

Malgré les prédications du clergé qui tonnait contre ces modes excentriques, les *hennins* n'en furent pas moins portés par les bourgeoises et les femmes nobles, qui les exhaussaient dans une sorte de lutte acharnée et les recouvraient de voiles de plus en riches et de plus en plus amples. Ils n'eurent pourtant pas un succès aussi prolongé que les *chaperons* en forme de cœur, légers, brillants, enveloppés de nuages de gaze ou de mousseline, qui entouraient délicieusement les visages jeunes et frais et les cous bien plantés. Car si la sévérité et la magnificence font partie des trois caractères différents des coiffures qu'on peut adapter aux physionomies si variées de la femme, la grâce leur est encore supérieure, et vous leur préférerez toujours, j'en suis certaine, la coiffure *en corymbe* de la Vénus de Médicis, qui appartient au genre gracieux par excellence. Mais si, cependant, vous avez un visage calme, un nez droit continuant la ligne du front avec une inflexion très légère, il vous faudra adopter forcément un genre simple, régulier, symétrique, peu chargé d'ornements, et vous rapprocher des arrangements empruntés aux statues antiques, car la simplicité implique la sévérité, la coiffure peu élevée et se développant dans le sens de la profondeur avec des ondulations douces comme celles que présente la chevelure de la Vénus de Milo, avec son chignon tordu laissant échapper des boucles tombant sur la nuque; une tresse diadème, un rang de perles horizontal, enfin tout ce qui ressemblera à la *taenia* ou au *lemnisque* des antiques de la grande époque conviendra à la beauté sévère de votre physionomie. La jeunesse, la beauté du diable, un nez irrégulièrement court et légèrement retroussé vous permettront une coiffure un peu fantaisiste, capricieuse, agrémentée d'imprévu et assaisonnée même d'un désordre apparent; tel est le portrait qu'on a tracé d'Iole quand Hercule la vit pour la première fois et s'écria : « Je l'aime ! »

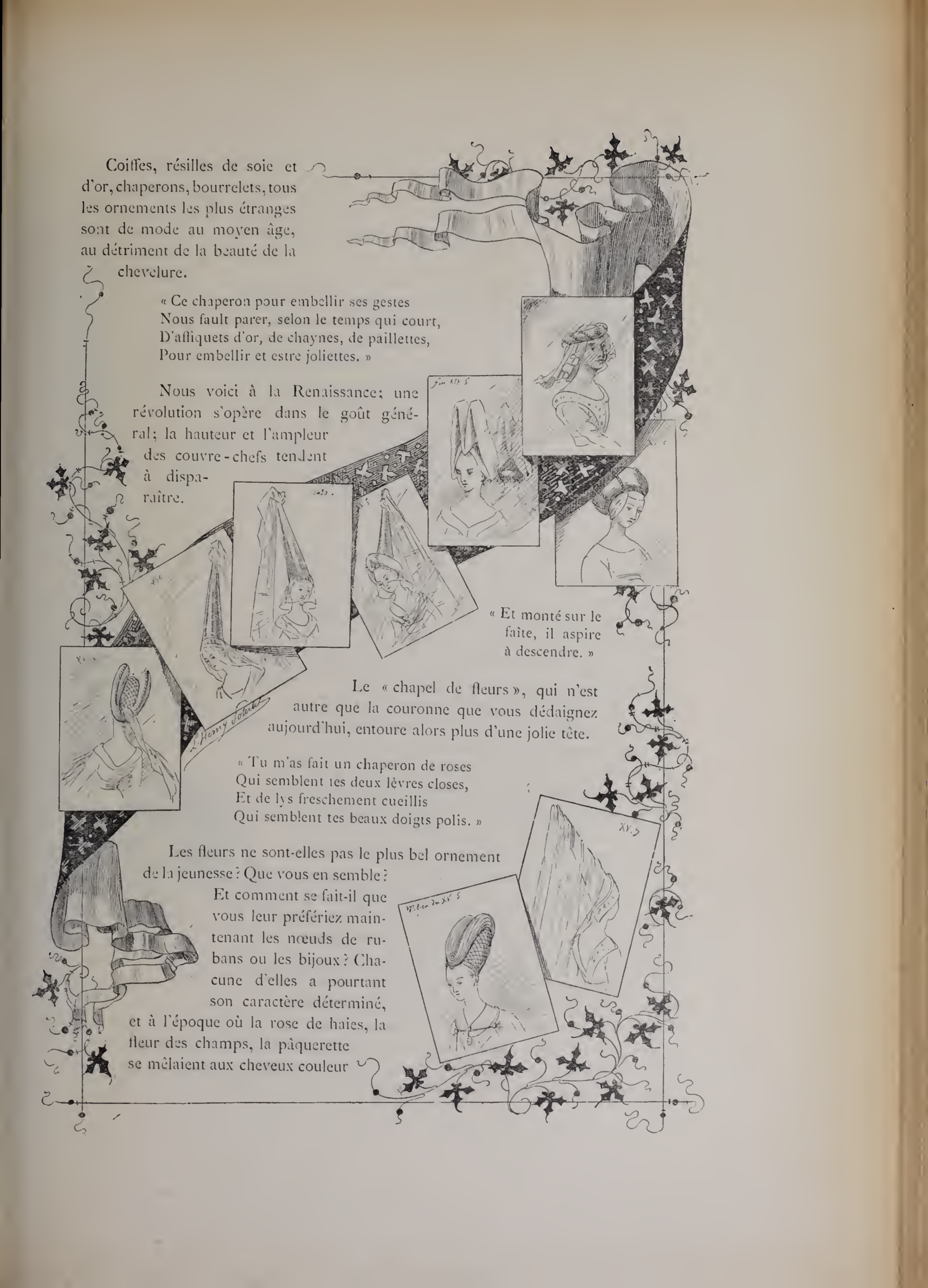
Il y a mille moyens de faire de la coiffure l'art le plus circonstancié; il faut pour cela se bien connaître soi-même. A une tête longue conviendront les cheveux rejetés sur les tempes avec de légères ondulations les faisant bouffer par un crêpé genre Louis XV, ou des bandeaux relevés — si la mode n'en est pas trop éloignée — donnant plus de largeur au front; la *ferronnière* a dû être portée dans ce but, et sa forme horizontale diminuait certainement la hauteur du visage: mais de quelle ligne dure et peu artistique elle coupait le profil ! N'acceptez sa réapparition à aucun prix, même si la vogue s'en représentait. — L'ovale parfait du visage et les têtes rondes comportent tous les genres de coiffure, à ce qu'affirme le grand artiste Croizet, et vous pourrez, dans le cas où la nature vous aura gratifiées de ce don précieux,

« Bâtir de vos cheveux le galant édifice »

à votre guise.

Revenons un moment aux « haultz bonnetz » qui ont continué à écraser les pauvres femmes et à cacher leurs cheveux presque jusqu'à la Renaissance.

« Les beaux cheveux pignés honnestement,
D'un blanc ruban les conviendra lier,
Et les coucher sur le chef tellement
Que les cheveux n'apparent nullement. »



Coiffes, résilles de soie et d'or, chaperons, bourrelets, tous les ornements les plus étranges sont de mode au moyen âge, au détriment de la beauté de la chevelure.

« Ce chaperon pour embellir ses gestes
Nous fault parer, selon le temps qui court,
D'affiquets d'or, de chaynes, de paillettes,
Pour embellir et estre joliettes. »

Nous voici à la Renaissance; une révolution s'opère dans le goût général; la hauteur et l'ampleur des couvre-chefs tendent à disparaître.

« Et monté sur le faîte, il aspire à descendre. »

Le « chapel de fleurs », qui n'est autre que la couronne que vous dédaignez aujourd'hui, entoure alors plus d'une jolie tête.

« Tu m'as fait un chaperon de roses
Qui semblent les deux lèvres closes,
Et de lys freschement cueillis
Qui semblent tes beaux doigts polis. »

Les fleurs ne sont-elles pas le plus bel ornement de la jeunesse? Que vous en semble? Et comment se fait-il que vous leur préfériez maintenant les nœuds de rubans ou les bijoux? Chacune d'elles a pourtant son caractère déterminé, et à l'époque où la rose de haies, la fleur des champs, la pâquerette se mêlaient aux cheveux couleur

des blés de la suave jeune fille, où le délicat myosotis et les sombres bluets se détachaient dans un élégant « casque » blond cendré, où le lilas et la clématite faisaient ressortir le ton d'une chevelure rouge Titien, lorsque les yeux bleu foncé s'harmonisaient ainsi que de jolis cheveux châtain-clair avec les coquelicots et la folle avoine, et que les cheveux noirs de jais étaient couronnés de boulons d'or et de primevères naissantes, l'illusion de ce parterre de fleurs était complète et les fées semblaient avoir semé leurs trésors de grâce sur ces charmantes têtes. Le choix est tellement innombrable parmi les fleurs : celle qui, penchées, ont des allures sentimentales; d'autres, capricieuses, irrégulières; ces dernières, qu'on pourrait dire décousues et originales, représentées par les décorateurs japonais, seraient indiquées selon les types différents.

Marie-Madeleine, duchesse de Florence, femme de Cosme de Médicis.

Mais ces descriptions de coiffures élégantes et poétiques m'ont entraînée malgré moi, et il me faut revenir en arrière et vous rappeler les cheveux séparés en bandeaux plats des Françaises au moment de la Renaissance, alors que le chignon relevé à la grecque et découvrant la nuque, a été imaginé. A la même époque, les Vénitiennes cultivaient le grand art de la teinture, et toutes aspiraient à se créer une chevelure d'un blond doré ou ardent; elles s'installaient pour cela dans les *altenas* (loges découvertes qui surmontent les maisons de Venise), se coiffaient d'un immense chapeau de paille sans fond sur la passe duquel elles ramenaient tous leurs cheveux, mouillaient ceux-ci avec une petite éponge attachée au bout d'un roseau et imbibée d'une eau préparée, et attendaient avec une patience inouïe que le soleil les eût séchés. Malgré le désir naturel que nous avons toutes de nous embellir, je ne crois pas que nous consentirions à subir un pareil martyre; la science a d'ailleurs trouvé des moyens moins éprouvants, et si les teintures qu'on employait il y a une dizaine d'années ont pu être considérées comme dangereuses pour la santé, — et avec raison certainement, puisqu'elles étaient toutes à base de nitrate d'argent, — le *henné,* découvert il y a à peine cinq ou six ans, extrait de plantes végétales, accomplit maintenant, et sans aucun inconvénient, tout ce qu'on peut désirer: il suffit de l'employer une seule fois, en ayant soin, cependant, de continuer à s'en servir pour teindre au fur et à mesure la racine des cheveux qui, naturellement, pousseront toujours avec leur couleur réelle. On peut, de plus, en employant l'*eau oxygénée,* décolorer la teinture du henné si elle ne sied pas et revenir à sa couleur naturelle de cheveux, mais à la condition de s'armer de patience, car le résultat final se fait attendre assez longtemps. — Cependant, et quoiqu'on ait travaillé la teinture au point de la mettre au niveau de l'art le plus raffiné, ne trouvez-vous pas qu'il est plus sage de conserver la teinte de cheveux que la nature a donnée et qui s'harmonise généralement si complètement avec la couleur et l'expression des yeux, le teint mat ou les couleurs fraîches

Louise de Coligny, princesse d'Orange.

1 2 3

BUSTES EXÉCUTÉS POUR L'HISTOIRE DE LA COIFFURE A L'« EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME »

PAR M. AUG. PETIT

1. Style Louis XV 2. Style Louis XVI 3. Style Henri IV

Photo. Larger, 13, rue Chapon, Paris.

du visage? C'est à vous de combiner une coiffure selon votre physionomie, la forme de votre tête et les traits qui vous caractérisent. Mais vous appartient-il de vous teindre? C'est à vous d'en juger.

En tous cas, et puisque nous revenons au genre de coiffure à préférer, n'imitez jamais les chevelures en *raquette*, en *poire*, en *pomme* et en *cœur*, qui consistaient à se poser des tampons sur la tête et à tirer les cheveux par dessus de manière à élargir le front le plus possible. La coiffure en *cœur* s'appelait aussi coiffure *à la Marie-Stuart;* elle formait une pointe sur le front ainsi que nous en pouvons juger par tous les portraits de cette malheureuse reine.

A la même époque, on se poudrait et se parfumait les cheveux; les brunes employaient de la poudre de violette, et les blondes de la poudre d'iris; les femmes du peuple elles-mêmes tenaient à se servir de la poudre de chêne pourri qui les rendait rousses. On faisait tenir toutes ces poudres à l'aide d'un mucilage qui exigeait de nombreux lavages pour rendre possible le passage du peigne sur ces têtes encollées.

« Cendrez, poudrez, musquez de poudre violette,
Si bien que par la rue elle laisse en passant
De son chef parfumé une odeur doux flairant. »

Puis le chapeau entra officiellement en scène, d'abord porté seulement par les rois et leurs courtisans; la Marguerite des Marguerites, sœur de François Ier, fut la première femme qui adopta cette coiffure virile. Mais cela n'empêcha pas l'emploi d'*arcelets* et de *tampons* pour soutenir les cheveux relevés tous les jours davantage; les coiffures italiennes firent fureur ainsi que les petits bonnets avec aigrette accompagnée de bijoux et de fleurs d'orfèvrerie; on abandonna la toque, qui devint et resta la coiffure des magistrats, et dont la mode revient en ce moment même pour les femmes et les jeunes filles. Vous pouvez, à ce propos, admirer dans les vitrines de Dondel de charmants toquets ornés de petites plumes d'oiseau de paradis réunies en forme de harpe et ornées de lophophore ou du duvet noir de l'oiseau appelé *manteau de velours.* — Peut-être reviendrons-nous aussi un jour aux perruques, qui devinrent nécessaires à la fin de la Renaissance, car la chevelure des femmes ne pouvait suffire pour les échafaudages dont elles s'affublaient, et le factice était obligatoire!

La coiffure Marie de Médicis, style Henri IV (n° 13 à l'Exposition des Arts de la Femme), exécutée par Auguste Petit, forme une espèce de cloche seyante et se

rapproche un peu des coiffures de nos jours, avec la différence pourtant que les frisures ressemblent à de l'astrakan ondulé.

« Une femme ne peut jamais être prisée
Si sa perruque n'est mignonnement frisée,
Si elle n'a son chef de poudre parfumé
Et un millier de nœuds qui çà, qui là semé
Par quatre, cinq ou six rangs, ou bien davantage,
Comme sa chevelure a plus ou moins d'étage,
Et qui n'a les cheveux aussy longs qu'il les faut,
Elle peut aisément réparer ce défaut :
Il ne faut qu'acheter une perruque neuve;
Qui a de quoy payer facilement en treuve. »

Des deux coiffures Louis XIII de l'Exposition, celle d'Anne d'Autriche (n° 15), exécutée par Anestay, est la plus jolie et la plus élégante, et cependant nous n'aimerions pas à nous garnir le visage de toutes ces boucles descendant jusqu'aux épaules, pas plus que les « bouffons annelés et frisés menu » adoptés par Mme de Sévigné ne seraient du goût de notre époque.

L'idée de représenter tous les styles de coiffures des différentes époques a été pleine d'ingéniosité; les coiffeurs, tout en respectant la forme et la pureté de chaque style, sont arrivés à une perfection d'exécution qui, chez certains d'entre eux surtout, comme Auguste Petit, Dondel, Loisel (pour le théâtre), etc., est le développement le plus complet que l'art ait atteint encore. Philippe mérite aussi d'être cité pour sa coiffure Directoire (n° 43) tout à fait remarquable : casque de cheveux rouge Titien dont le sommet est terminé par un panache de bouclettes retenu par un tour de nattes; de mêmes bouclettes entourent le front en descendant jusqu'à la naissance de l'oreille. L'artiste s'est inspiré sans doute d'une gravure d'Horace Vernet, et cette coiffure trouvera, je crois, bien des imitatrices auxquelles elle siéra à merveille, avec un peu moins d'exagération toutefois dans ses proportions. Du reste, parcourons ensemble cette galerie de têtes qui représentent tous les règnes, et jugeons du goût et des artifices, plus ou moins heureux, employés par les femmes des siècles passés.

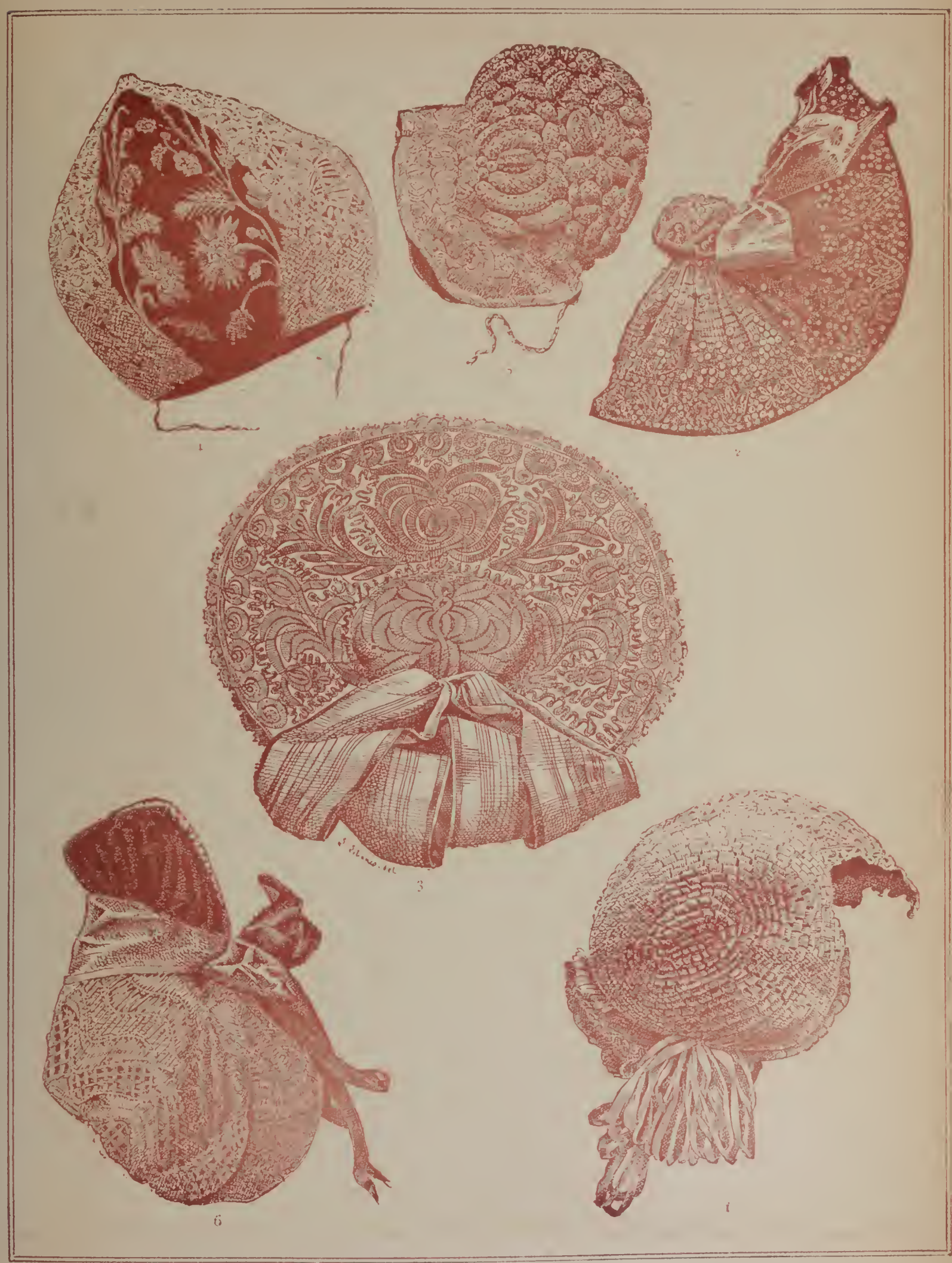
Jusqu'au règne du Grand Roi, ce furent des coiffeuses qui accommodèrent les femmes :

La Barançon, la Jeanneton,
La Poulet et la Bariton.

Mais le fameux Champagne parut et joua un rôle important dans la vie des grandes dames du temps; les coiffures n°s 17, 18, 20 (à la Maintenon), qu'il a imaginées, devaient être seyantes aux femmes de grand air chez lesquelles il faisait fureur.

« Déjà dans Paris il exerce
Son talent, science et commerce;
Quoiqu'il soit sec, maigre et menu,
Il est partout le bienvenu,
Et quantité de belles fées
En ont été déjà coiffées. »

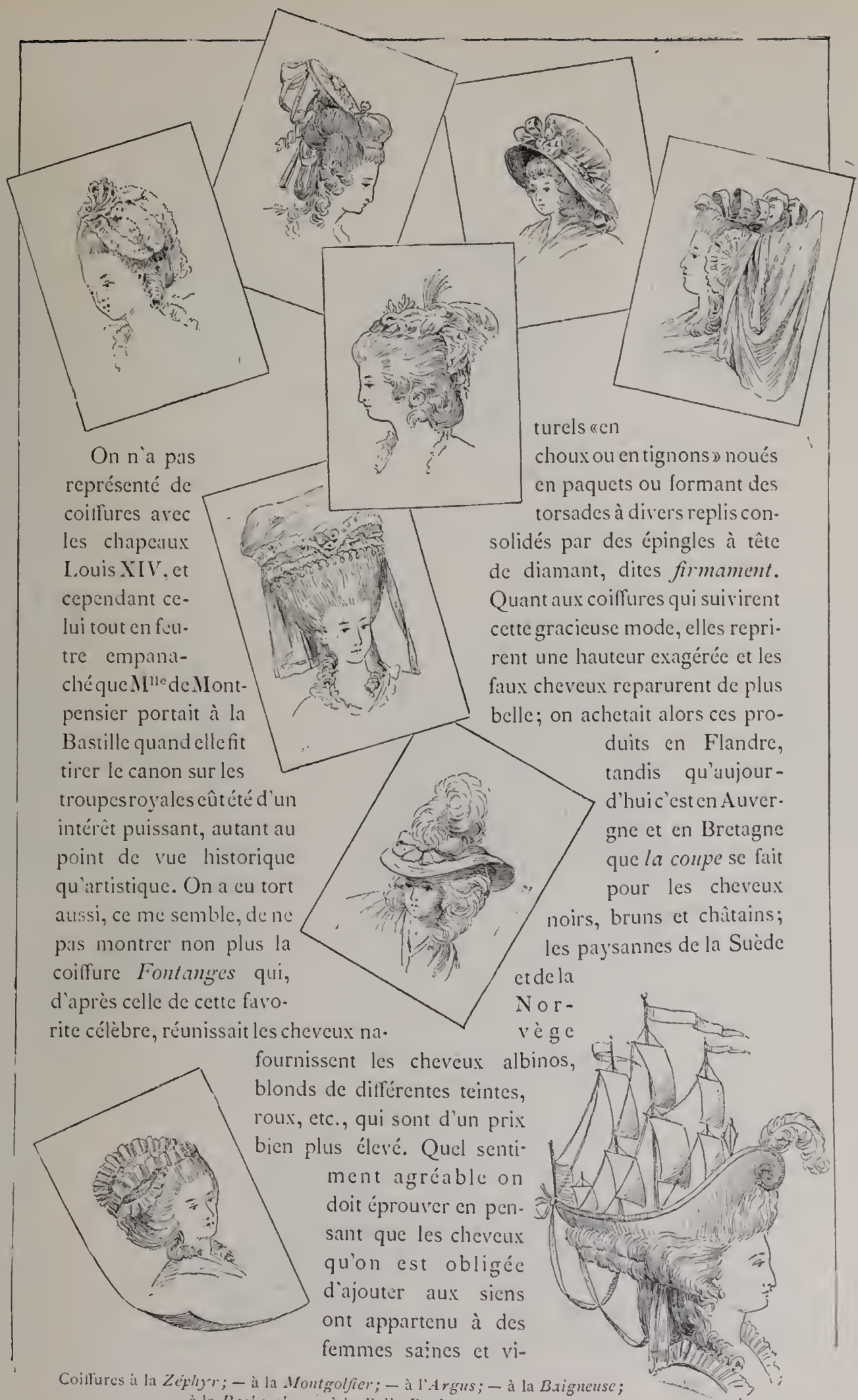
L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME



LA COIFFURE : HISTOIRE DES BONNETS

1. Bonnet de Nuremberg en dentelles d'or, ruches en soie rose (XVIIe siècle); — 2. Bonnet d'or fin, rehaussé de paillettes (Linz, XVIIIe siècle); — 3. Bonnet slave, tissé d'or (XVIIIe siècle); — 4. Bonnet alsacien, velours noir, brodé d'or (XVIIIe siècle); — 5. Bonnet de Salzbourg, tissé d'or (XIXe siècle); — 6. Bonnet tyrolien, or et velours noir (XIXe siècle).

COLLECTION DE M. GERMAIN BAPST



On n'a pas représenté de coiffures avec les chapeaux Louis XIV, et cependant celui tout en feutre empanaché que Mlle de Montpensier portait à la Bastille quand elle fit tirer le canon sur les troupes royales eût été d'un intérêt puissant, autant au point de vue historique qu'artistique. On a eu tort aussi, ce me semble, de ne pas montrer non plus la coiffure *Fontanges* qui, d'après celle de cette favorite célèbre, réunissait les cheveux naturels «en choux ou en tignons» noués en paquets ou formant des torsades à divers replis consolidés par des épingles à tête de diamant, dites *firmament*. Quant aux coiffures qui suivirent cette gracieuse mode, elles reprirent une hauteur exagérée et les faux cheveux reparurent de plus belle; on achetait alors ces produits en Flandre, tandis qu'aujourd'hui c'est en Auvergne et en Bretagne que *la coupe* se fait pour les cheveux noirs, bruns et châtains; les paysannes de la Suède et de la Norvège fournissent les cheveux albinos, blonds de différentes teintes, roux, etc., qui sont d'un prix bien plus élevé. Quel sentiment agréable on doit éprouver en pensant que les cheveux qu'on est obligée d'ajouter aux siens ont appartenu à des femmes saines et vi-

Coiffures à la *Zéphyr*; — à la *Montgolfier*; — à l'*Argus*; — à la *Baigneuse*; à la *Recherche*; — à la *Belle-Poule*, etc.

vantes! — Mme de Maintenon, qui emprisonna sévèrement sa chevelure à la fin de sa vie, voulut être imitée, mais sans succès, ainsi qu'en témoigne le portrait de Ninon de Lenclos, représentée par Mignard les cheveux épars et tombant librement sur ses épaules en longs anneaux bouclés, le front orné de la légère frange floconneuse adoptée par Mlle de La Vallière et ses contemporaines.

Marie d'Autriche, fille de Ferdinand Ier, femme de Guillaume duc de Clèves.

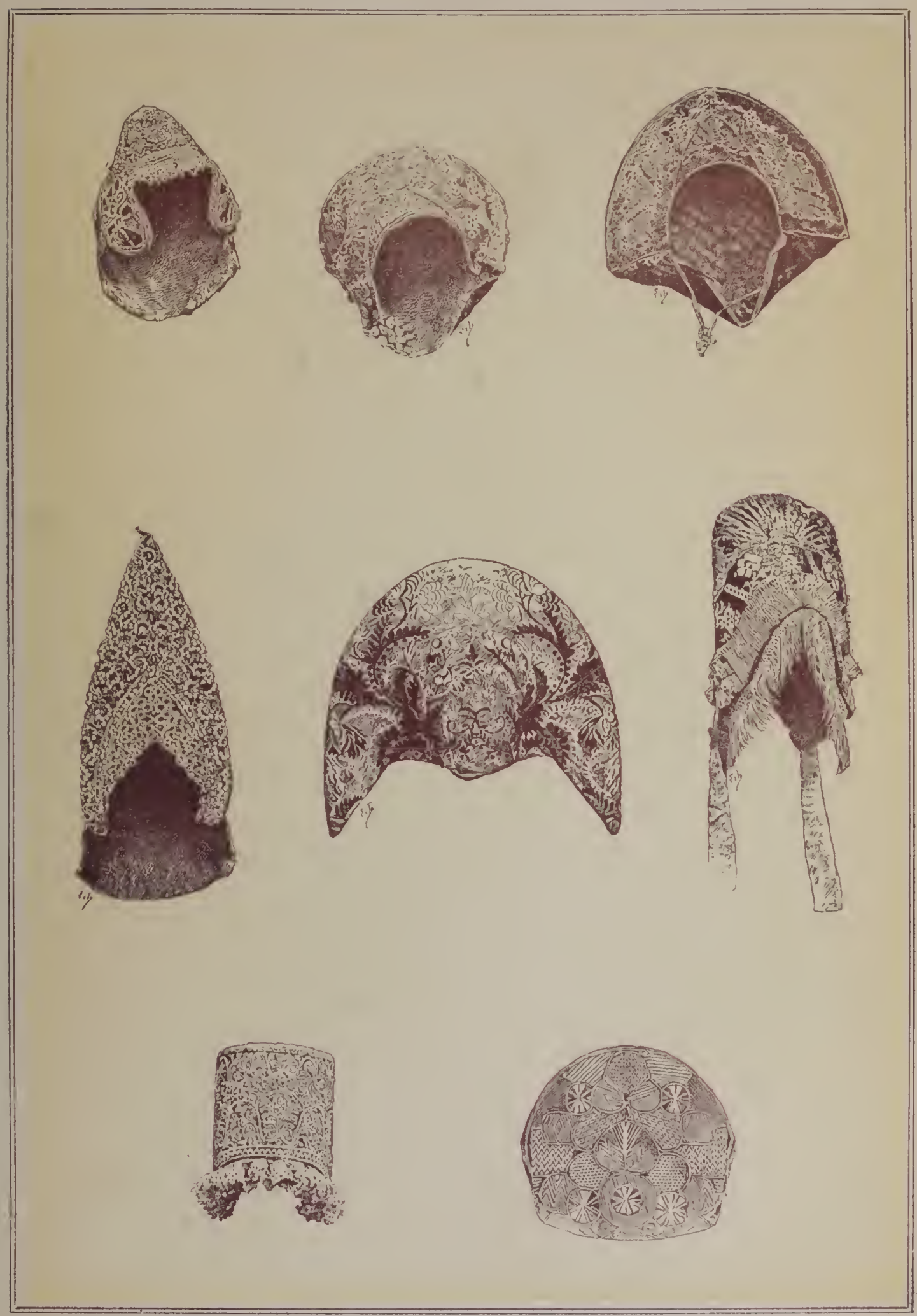
Les coiffures Louis XV des (nos 20 à 26), exécutées par divers artistes, et surtout le 22 (Dondel) et le 25 (Auguste Petit), gagneront sûrement tous nos suffrages; ces coiffures, qui donnent une forme plus petite et plus élégante à la tête, et dont nous nous rapprochons beaucoup aujourd'hui, sont plus conformes à la coupe du visage et restent toujours pleines de grâce, qu'elles soient ornées de l'aigrette de plumes de héron agrémentée de fleurs et de diamants, du joli petit tricorne ou du seyant chapeau *estudiantina*, sorte de bicorne polichinelle qui donne à la physionomie l'espiéglerie de la jeunesse. Toutes, poudrées d'amidon pulvérisé et parfumé, sont adorablement artistiques sans la moindre excentricité. — On a bien fait de ne pas représenter les coiffures en *papillon*, en *vergette*, en *équiroque* (je vous fais grâce d'une plus longue nomenclature), ni les *cornettes* de l'époque, sortes de bonnets d'enfants qui n'eurent qu'un moment.

Mais les coiffures surélevées revinrent de nouveau. « Je viens de m'arracher de mon lit, écrivait Mme de Choiseul-Stainville à Mme Du Deffant, pour achever une frisure commencée d'hier; quatre pesantes mains accablent ma pauvre tête; j'entends résonner à mes oreilles les papillotes, le fer, etc. » Vous n'en êtes plus là aujourd'hui, et je vous en félicite sincèrement; vous confiez votre jolie tête à la main légère et habile d'un artiste qui achève en un quart d'heure son œuvre délicate.

Nous voici devant les bustes Louis XVI. La perruque, reprise à la fin du dernier règne, et aussi les chapeaux à la Pompadour, si poétiquement représentés par « le peintre des fêtes galantes, — j'ai nommé Antoine Watteau, — sont suivis des *chignons à la grecque,* des *bichons frisés,* etc. Mais comme on a bien fait de nous épargner la représentation des *poufs au sentiment,* se composant de volumineuses chevelures surmontées de plumes, d'oiseaux, de poupées, de bergers, etc., même de *hérissons*, et d'imiter uniquement, par les nos 29 et 30, la charmante coiffure *Marie-Antoinette* (Dondel). Le no 32, *bandeau d'amour* (Auguste Petit), très bien exécuté d'ailleurs, nous montre une de ces coiffures avec lesquelles les femmes ne pouvaient entrer dans leur carrosse, plus vaste et plus élevé cependant que ne sont nos voitures d'aujourd'hui, qu'en faisant baisser leur perruque par un pied mécanique à l'aide d'un ressort imaginé par l'ingénieux Baulard. Le no 31, *la Belle-Poule* nous représente encore un de ces échafaudages écrasants surmonté d'une frégate toute appareillée! Les pauvres femmes étaient vraiment à plaindre alors; il est

Mme de Sévigné.

LES ARTS DE LA FEMME : HISTOIRE DE LA COIFFURE



BONNETS HONGROIS ET RUSSES

BRODÉS D'OR ET DE PERLES (XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES).

vrai qu'elles ne pouvaient s'en prendre qu'à elles-mêmes. Certaines élégantes, dans l'impossibilité d'avoir à leurs heures les coiffeurs très courus, poussaient même le courage jusqu'à faire dresser ces édifices sur leur tête dès la veille des bals et à passer la nuit sur une chaise en attendant le lendemain. . . . . Sans compter que ces perruques, quoique allégées autant que possible, étaient loin d'atteindre la perfection de celles d'aujourd'hui qui, ainsi que toutes les préparations postiches, se font, depuis quelques années seulement, sur un tulle fait de cheveux blancs sur lequel on implante cheveu par cheveu, particulièrement sur le devant du front. Chaque perruque, confectionnée sur une tête en bois, permet de tracer la naissance des cheveux, les raies, etc., le tout cousu avec des rubans auxquels on ajoute de légers ressorts qui prennent la forme de la tête sans la serrer; mais on ne se sert guère de perruques et de postiches aussi compliqués qu'après une maladie qui a fait tomber les cheveux ou pour les théâtres et les travestis de bals costumés. Les vieillards en font souvent usage aussi, et je me rappelle avoir vu chez le maëstro Rossini, à la fin de sa vie, une collection de perruques plus ou moins rousses bizarrement posées en équilibre sur les bougies de ses flambeaux.

Mlle de Loube.

La simplicité reprit un peu ses droits après toutes les exagérations citées plus haut; déjà la coiffure *Lamballe* (n° 34), celle *à la Montesson* (n° 35), paraissent plus appropriées aux jolies têtes qu'elles accompagnent; le n° 38, réunion d'ondulations et de boucles descendant jusqu'aux épaules et surmontées d'un chapeau orné de plumes et posé de côté, est également très gracieux. J'aime moins la coiffure de la *Reine des Deux-Siciles* avec son espèce de toquet de velours (n° 39). — Que pensez-vous ensuite des coiffures de la Révolution, entre autres du chapeau pointu à plumes (n° 41)? Et les femmes du Directoire, ont-elles été assez insensées! Cependant les frisures rapportées du n° 43 font pardonner l'affreux n° 44. — Et les merveilleuses, qu'en dites-vous? C'est l'époque du triomphe pour les chapeaux; un moment tout fut en paille, non seulement les formes, mais les aigrettes, les rubans, les panaches, les glands, les fleurs, etc.

Marie-Josèphe de Saxe.

« Paillette aux bonnets,
Aux loquets,
Aux petits corsets!
Paillette
Aux fins bandeaux,
Aux grands chapeaux!
Paillette

« Aux noirs colliers,
Aux blancs souliers.
Paillette
Paillette aux rubans,
Aux turbans!
On ne voit rien sans
Paillette! »

Il fallait que les femmes fussent bien jolies pour n'être pas enlaidies par de pareilles étrangetés: il est inutile d'en continuer la description, car vous avez sans doute

fait vos réflexions sur chacune de ces coiffures, toujours étranges, mais quelquefois seyantes quand même, comme la coiffure n° 48 (Loisel) au chapeau élégamment original, et comme le *casque Minerve* (n° 49). Ce casque se faisait alors en velours ou en soie, avec plumes, et se posait sur des flots de bouclettes; et il faut avouer que ces boucles, ainsi que celles des derniers règnes, étaient bien plus seyantes aux traits du visage que celles de l'époque Henri II, Henri III et Henri IV, frisées au point d'imiter la fourrure de l'astrakan. — Nous imitons un peu en ce moment le n° 51 (Merveilleuse) et, quant au n° 52 (d'après Horace Vernet), nous l'avons admiré et étudié longuement déjà.

Coiffures XVIIIe siècle, dessin de MOREAU le jeune.

Les coiffures style Premier Empire sont presque toutes jolies; on revient à la coiffure grecque et on s'efforce de donner des proportions gracieuses et mignonnes à toutes les têtes. Le n° 55, représentant l'impératrice Marie-Louise, est très réussi et serait tout à fait de notre goût actuel, plutôt que le traditionnel turban vert de Mme de Staël et la coiffure à la Titus. — Nous avons aussi le goût trop artistique maintenant pour nous arrêter aux horribles modes de la Restauration; vous partagez certainement mon avis au sujet de ces paquets de boucles appliquées sur les tempes et de ces coques raides posées dans tous les sens qui devaient dépoétiser les plus jolies femmes. Les capotes sans bavolets, après 1830, ainsi que le chapeau Paméla, les diadèmes de tresses et toutes les modes du règne de Louis-Philippe ne furent pas plus heureuses. On ne se préoccupait pas assez des différents types nécessitant une étude approfondie, et les efforts des Plaisir, des Nardin, des Mariton, pas plus que les cent et une coiffures de Croizat, ne furent couronnés de succès.

« La coiffure est-elle un art?
Ma foi la question est tout à fait nouvelle.
Et, plaisanterie à part,
Je me casse la cervelle,
Ne sachant pas trop comment
Classer ce métier charmant.
Pour définir la coiffure
J'observe les nations,
J'aperçois dans la figure
Mille variations.

» L'Anglaise est blanche et langoureuse;
L'Espagnole piquante a le teint rembruni;
La Génoise a dans l'œil une flamme amoureuse;
Chez l'aimable Française, oh! tout est réuni,
Et je vois que, selon les climats,
Les statures, le teint, l'aspect, enfin tout change,
. . . . . .

» Pour réussir dans la coiffure,
Pour obtenir toujours un ensemble parfait,
On doit considérer la taille et la figure,
Ou l'on n'obtient jamais qu'un très mauvais effet;
Et c'est là ce qui rend notre art si difficile,
Ce qui fait qu'en ses vers Ovide l'a chanté
Comme un art d'agrément... Que dis-je! un art utile,
Utile, entendez-vous... utile à la beauté! »

Si ces vers ne sont pas d'un Parnassien, ils ont du moins le mérite de la véracité. Avant tout, l'air de notre figure doit nous servir de guide pour nos coiffures comme pour tous les détails de notre toilette; nous devons aussi combiner l'arrangement de nos chevelures d'après la forme et les ornements de nos chapeaux. Les frisures sont certainement plus avantageuses que les cheveux plats, et je dirai même qu'elles ne sont pas déplacées sur la tête d'une femme âgée quand celle-ci a les cheveux bien plantés et qu'elle les agrémente d'un peu de poudre.

« La neige de jour en jour plus blanche
Dont chaque hiver l'enveloppa. »

Les femmes du Second Empire ont adopté ces légères frisures sur le front avec des masses de boucles derrière la tête, de manière à former une coiffure basse très élégante. Vous vous rappelez peut-être, parmi les portraits de l'époque peints par Winterhalter, celui de l'impératrice Eugénie, dont les boucles graduées, formant chignon par derrière, accentuaient encore la forme élégante de sa jolie tête, et celui non moins artistique de la duchesse de Morny, coiffée de frisures sur le front, d'une coque derrière et de perles entrelacées dans ses boucles. — On revient aujourd'hui, et avec raison, vers le style grec, mais le tortillon tend à être remplacé par une natte tournée, reployée et repassée dans les cheveux de manière à avoir une très petite tête; on se propose, pour alléger l'ensemble, de faire émerger du milieu de cette natte de légères boucles formant touffe sur le haut de la tête. Cette coiffure vous conviendra à merveille si vous avez un front bas; quelques bouclettes s'harmoniseront mieux avec un front élevé; la nuque découverte siéra toujours à la jeunesse.

Coiffure du XVIIIe siècle.

Est-ce une illusion de ma part? Suis-je portée à l'indulgence même et à l'admiration pour le goût de notre époque? Serez-vous de mon avis? je l'espère, mais il me semble que nos modes se rapprochent de plus en plus des règles de l'art, à la condition pourtant de ne pas se laisser entraîner par le courant, car il en est de la coiffure et du chapeau féminins comme des moindres détails de l'ensemble de la toilette. « La régularité, la symétrie, l'unité, le choix des lignes verticales ou horizontales y sont essentiels au caractère sévère ou sérieux, tandis que la variété, l'alternance, le contraste, la préférence donnée aux lignes obliques, sont les indices d'humeur volontaire, de hardiesse, de caprice, ou tout au moins des accents de jeunesse et de liberté. »

Si les Champagne, les Frison, les Dagé, les Legros, les Croizat ont inspiré la

plus grande confiance aux femmes de leur temps, si les Léonard et les Bertin ont été surnommés «les ministres de la mode», vous pouvez être plus rassurées encore sur le goût des Petit [1], des Dondel [2], des Loisel, etc., qui sont les véritables artistes de nos jours, mais sans cependant faire abandon de votre initiative, de vos préférences et, je le répète, *de votre individualité*, car la variété dans la mode et l'originalité qui s'éloigne tant soit peu de l'imitation trop servile font la distinction aristocratique de la coiffure comme de tout ce qui concerne la parure de la femme, à laquelle l'art le plus pur doit présider sans conteste.

GILBERTE.

C'est à Auguste Petit que je dois de nombreux et précieux renseignements.
Qui publie un journal hebdomadaire sur les coiffures.

La belle Corisande d'Andouin, duchesse de Grammont.
(Coiffure de la fin du XVIe siècle.)

LES ARTS DE LA FEMME : HISTOIRE DE LA COIFFURE

LES CHAPEAUX DE FEMMES

DEPUIS LA RÉVOLUTION JUSQU'AU RÈGNE DE LOUIS-PHILIPPE.

ALLEMAGNE

L'Art décoratif au xixe siècle en Allemagne. — Le docteur Cornelius Curlitt vient de faire, au muséum des Arts décoratifs de Reichenberg (Bohême), une conférence fort intéressante sur ce sujet. En voici l'analyse :

Nous approchons de la fin du xixe siècle et le moment paraît venu de se demander quels ont été, pendant les quatre-vingt-dix années qui viennent de s'écouler, les progrès accomplis au point de vue artistique. Qu'avons-nous gagné depuis la fin de ce grand siècle qui a vu la Révolution française et qui a établi dans toute l'Europe une similitude de goût et une unité de sentiments telles qu'on n'en avait jamais vu depuis l'époque romaine? En effet, jamais le sentiment artistique n'a été plus uniforme, en Allemagne et même en Europe, qu'en 1801, au moment où le xixe siècle commençait. Depuis ce temps-là nos idées ont plusieurs fois changé; sous certains rapports nous avons progressé, notre individualité nationale s'est affirmée; mais sous d'autres rapports aussi nous avons reculé.

En 1800, le style improprement appelé *Empire* dominait dans tous les pays du monde; ce style, que depuis une trentaine d'années nous appelons *style perruque (Zopfstil)*, est une imitation complète des modèles que nous ont légués les Grecs et les Romains. Avant de le trouver, il a fallu de longues années d'efforts; quatre siècles entiers ont été consacrés à ce travail. C'est en effet vers la fin du xve siècle qu'en Italie l'attention s'est portée sur les reliques de l'époque romaine, qu'on avait complètement méprisées jusqu'alors, dont on avait totalement méconnu les beautés. On comprend difficilement que ces magnifiques ruines que nous admirons tant aujourd'hui, les Thermes, le Panthéon, le Colisée, soient restées si longtemps inaperçues pour ainsi dire et n'aient exercé aucune influence sur l'art européen. Cela s'explique cependant, car pareille chose nous est arrivée à nous-mêmes : il y a dix ans, nous méprisions profondément le *Rococo* et le *Baroque*, nous ne voulions pas reconnaître leurs beautés, nous n'avions pour ces deux styles que du dédain. Il y a vingt ans, la Renaissance allemande n'était pas mieux appréciée chez nous, malgré l'influence considérable qu'elle a exercée sur le mouvement artistique. Nos ancêtres, du reste, il y a cent ans, en ont agi de même avec le style gothique, dont les beautés pour nous aujourd'hui ne font plus de doute.

Tout le moyen âge a paru ignorer l'ancienne Rome, et lorsque enfin ses yeux se sont ouverts, ce fut comme une révélation. C'était au xve siècle, et dès que l'on eut commencé à mieux comprendre l'antiquité, on ressentit une haine violente contre ceux qui l'avaient méconnue. Pour les flétrir, on leur décerna le titre de *Gothique*, qui rappelait le nom d'un des peuples barbares qui avaient le plus contribué à abattre la puissance romaine. Ce terme de gothique est arrivé jusqu'à nous.

Dès lors on commença à adopter de nouvelles formes pour l'architecture, la peinture et l'art décoratif, d'après les modèles laissés par l'antiquité, et c'est pour cela que cette période porte le nom de *première Renaissance* pour indiquer le retour d'un passé momentanément oublié. On ne s'astreignit pas tout d'abord à une imitation absolument complète et raisonnée des œuvres antiques, mais seulement à la reproduction de leurs formes extérieures.

Ces premières imitations ont une naïveté et une simplicité qui ne sont pas dépourvues de charme. Mais comme toujours on cherche à faire mieux, l'imitation de l'antiquité prit des allures pour ainsi dire plus scientifiques; la naïveté et la simplicité des premiers jours disparurent. On se dit que ce n'était pas assez d'imiter en gros les œuvres antiques, mais qu'il fallait les étudier plus complètement de manière à mieux comprendre les procédés des maîtres.

Il y a trois cents ans environ, au XVIe siècle, deux partis se formèrent en Italie, comme presque partout ailleurs du reste; d'un côté se trouvaient ceux qui prétendaient enchaîner l'Art dans des lois fixes et des principes immuables. A la tête de ce parti était Palladio, si connu pour la connaissance approfondie de l'art grec et romain. Dans l'autre parti se rangèrent tous ceux qui se déclaraient disciples de Michel-Ange et qui reprochaient à leurs adversaires de regarder en arrière au lieu de marcher de l'avant. Michel-Ange affirmait que l'Art n'est pas soumis à des lois et ne saurait être enchaîné à des formules précises. Chaque artiste doit suivre sa propre inspiration, obéir à son génie personnel; sa volonté doit être libre de toute entrave. Ce serait donc vouloir renoncer à tout progrès que de s'astreindre à une imitation servile du passé.

La lutte commencée entre les deux écoles ne pouvait cesser de sitôt; et en effet, elle se continua sans interruption pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle. En Allemagne, cette lutte ne fut pas moins vive que partout ailleurs; en Angleterre, en France on trouve également pendant ces deux siècles les deux écoles en présence et discutant toujours avec l'acharnement des premiers jours. Mais, comme il arrive le plus souvent, en se prolongeant la discussion s'égara; on alla chercher des arguments un peu partout, et les plus extraordinaires furent employés. C'est ainsi, par exemple, que l'anglais Wood alla jusqu'à dire que les règles de l'Art avaient été enseignées aux hommes par Dieu lui-même, que ces règles avaient été appliquées dans la construction du temple de Jérusalem et que c'était là que les Grecs les avaient apprises. Inutile d'ajouter que Wood appartenait à l'école classique. C'était un crime, suivant lui, que de ne pas respecter l'art grec comme quelque chose de sacré!

Ces théories portèrent leur fruit; peu à peu l'originalité disparut. Chaque artiste ne chercha plus à donner à ses œuvres son cachet personnel. Il semblait que tout sortait du même moule: c'était le triomphe de l'école classique. Cette situation, heureusement, ne pouvait durer longtemps. Au commencement de ce siècle on commença à attaquer les théories régnantes dont la fausseté frappait tous les esprits et qui imprimait à l'Art une monotonie désolante. On sentait le besoin de rompre les chaînes qui tenaient captif le génie humain, pour lui permettre de prendre son essor. Il est certain que la fin du dernier siècle et le commencement de celui-ci forment une époque très pauvre au point de vue artistique, une époque de véritable décadence.

A la fin du siècle dernier, deux hommes parurent en Allemagne, qui eurent une grande influence sur le mouvement artistique de leur patrie: ils s'appelaient Lessing et Winkelmann. Ils n'étaient cependant artistes ni l'un ni l'autre. Lessing a cherché et trouvé les limites qui séparent les diverses conceptions de l'Art. Il a avancé que chez chaque peuple et à chaque époque, l'Art s'élève jusqu'à une certaine hauteur pour disparaître ensuite et faire place à d'autres conceptions. Winkelmann a montré, à son tour, toute la différence qui sépare l'art grec de l'art romain, en donnant la préférence au premier. Aujourd'hui nous trouvons que les théories de Lessing ont été trop vagues, car il a négligé de nous dire comment on pourra fixer des limites aux conceptions artistiques de chaque époque et comment on pourra les faire accepter, en supposant qu'elles aient été fixées. Dans toutes les questions d'Art, c'est le peuple, c'est la foule qui est juge, et toutes les théories ne valent rien devant ses décisions.

Il était donné à notre siècle de tirer des enseignements vraiment nouveaux de l'étude de l'antiquité. C'est ainsi que s'illustrèrent d'abord le berlinois Schinkel et toute une pléiade de peintres, parmi lesquels il faut citer, en première ligne, Cornelius. Ce dernier était un admirateur passionné du classique, et il chercha surtout à se rendre un compte exact du sentiment artistique spécial

à chaque époque. Il eut le mérite de conserver une personnalité bien accusée, tout en imitant les anciens; mais ses contemporains lui ont reproché de ne pas avoir assez de finesse dans les formes ni de pureté dans le style, qualités que Kaulbach possédait peut-être à un plus haut point que lui.

Aujourd'hui, nous ne comprenons plus l'admiration que ces artistes ont excitée. Pour nous, ils sont déjà vieux; nos idées, nos goûts se sont modifiés; aussi nous n'éprouvons pour eux aucune attraction. On commence à entrevoir le moment où ils seront tout à fait oubliés et où il ne restera rien de la renommée dont ils ont joui.

Il y a trente ans à peu près, une nouvelle conception artistique prit naissance en Allemagne : on voulut imprimer à l'Art des allures plus sentimentales. C'est la lecture des livres de J.-J. Rousseau qui avait fait germer cette idée. Les théories de Rousseau sont connues; elles conduisent à prendre pour modèles, aussi bien en art qu'en politique et en économie sociale, les peuples sauvages qui représentent le mieux l'état de nature. Comme il n'était pas possible d'appliquer rigoureusement ces théories, on se borna à remonter seulement de quelques années en arrière, et l'on créa ce qu'on a appelé le *Romantique*.

Mais bientôt un courant s'éleva en sens contraire qui emporta le sentimentalisme de Rousseau et nous conduisit à la Renaissance italienne. Cette évolution eut un heureux effet : elle développa chez nous un esprit d'originalité qui nous faisait défaut auparavant. Notre art national retrouva une nouvelle jeunesse. C'est à Marius Semper qu'on doit attribuer tout le mérite de cet heureux progrès, car c'est lui qui fut le véritable père de ce que l'on a appelé la *Renaissance allemande*.

Mais nous ne nous arrêtâmes pas là; nous n'avions pas encore épuisé tous les styles, aussi nous abandonnâmes bientôt la Renaissance pour le *Rococo*, par la raison unique que nous n'en avions pas encore usé. Avec le *Rococo*, nous nous éprîmes en même temps de l'art japonais, dont les formes bizarres avaient pour nous un attrait singulier. Le japonais devint bientôt à la mode en Allemagne, si bien qu'il arriva ceci : c'est que nos artistes, pour obtenir la faveur du public, durent faire un étrange mélange de tous les styles connus, sans oublier le japonais, malgré son caractère exotique.

Tel est, en définitive, le résultat du mouvement artistique des quatre-vingt-dix dernières années. Après avoir mis de côté le style empire, nous en sommes venus à adopter tous les styles. Notre éclectisme est complet; c'est là la marque particulière de notre époque.

On voit, par ce qui précède, que tous les styles à peu près ont pris droit de cité chez nous. Notre goût a varié avec les époques, et notre jugement, en matière d'art, a été toujours influencé par les caprices de la mode. Cet état de choses n'a que trop duré et, pour le faire cesser, il faut en revenir à l'étude de la nature, c'est-à-dire au *naturalisme*. Le but du naturalisme est la recherche du vrai sous toutes ses formes et ses manifestations. C'est là que nous devons chercher notre voie pour arriver à nous créer un art entièrement national. Laissons là le passé et marchons en avant. — *(Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins.)*

L'exposition de Dresde. — L'École royale des Arts décoratifs de Dresde, qui est le centre principal de l'enseignement du dessin pour les industries textiles, a décidé d'ouvrir, du 16 juillet au 13 août prochain, une exposition de modèles pour l'industrie textile, de tapisseries et de papiers peints imprimés. Le but poursuivi est de donner un aperçu de la fabrication artistique des étoffes et de montrer le degré d'habileté de chaque exposant, afin d'être utile par là aux dessinateurs et aux fabricants. Les dessinateurs ou les fabricants appartenant aux industries ci-après désignées pourront prendre part à cette exposition, quelle que soit leur origine : étoffes pour meubles tissées ou imprimées, étoffes pour vêtements, rubans, tapis, tentures, rideaux, couvertures, tapis de table, broderie à points croisés (tapisserie), broderie plate, broderie en application, broderie en monogramme, broderie du linge et du blanc, dentelles diverses, passementeries de toutes sortes, tapisseries, linoleum, papiers peints imprimés en couleur (à l'exclusion des autres produits imprimés). Les objets peuvent être envoyés

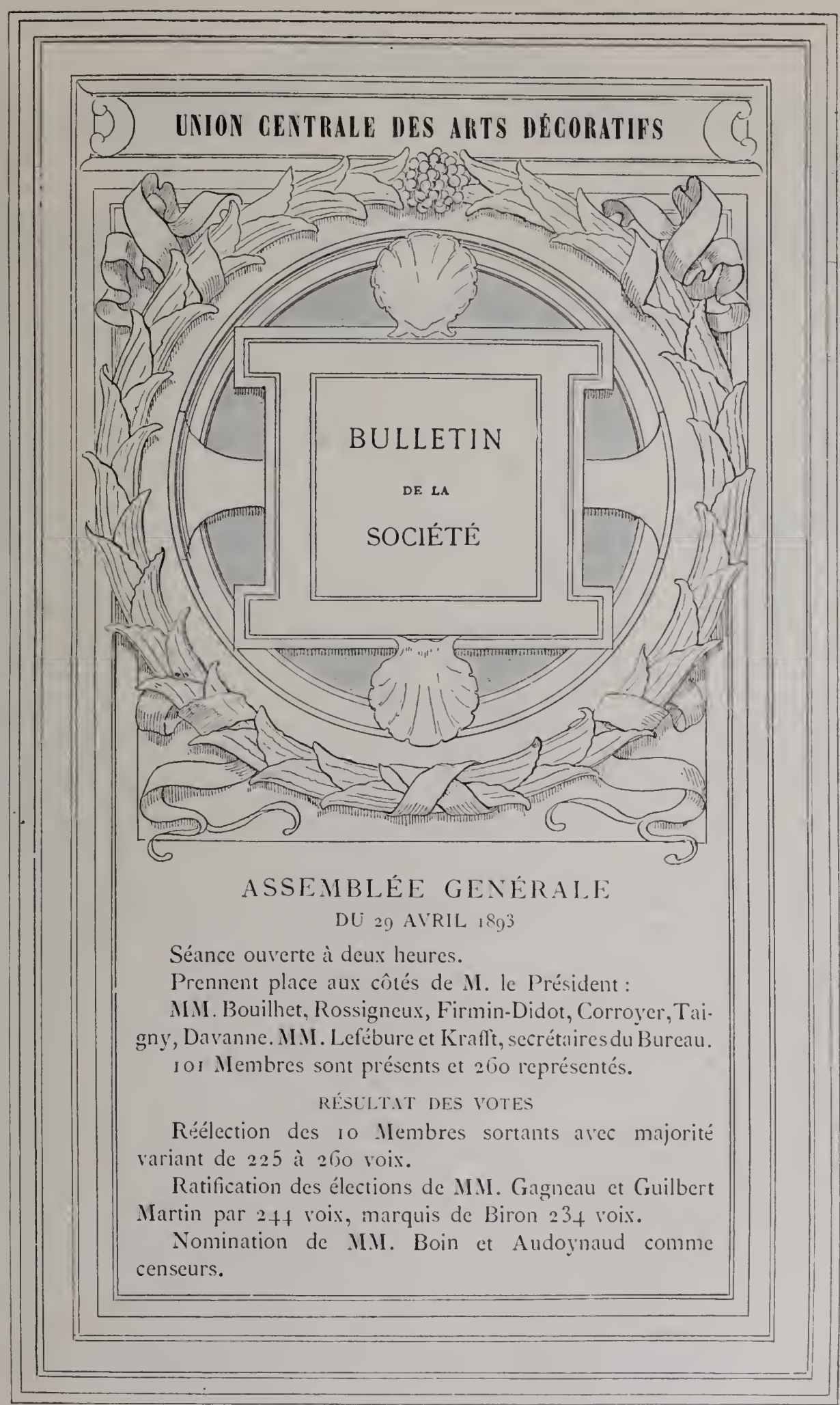
soit en nature, soit simplement à l'état de projet. Sont encore admis les dessins et travaux écrits se rapportant aux industries précitées, les ustensiles, matériaux, instruments et appareils divers servant aux dessinateurs. La notification des envois devait être faite avant le 1er juin, et l'envoi lui-même avant le 15 juin. Le gouvernement royal saxon, à la demande de l'École, accorde des médailles d'argent et de bronze, parce que l'art du dessinateur est en rapport étroit avec l'industrie textile, si développée en Saxe; en outre, des diplômes seront accordés par une Commission composée d'industriels; enfin, certaines personnes ont envoyé des prix en argent et des objets d'art remarquables. Pour tout ce qui concerne les envois et les demandes de renseignements, s'adresser par lettre affranchie à l'École royale des Arts décoratifs, à Dresde, service de l'Exposition.

Au mois de novembre 1892, le chancelier de l'empire d'Allemagne a annoncé au Président de l'Union centrale des horlogers allemands qu'il mettait à sa disposition une somme de 3,000 marcs pour subvenir aux dépenses de l'école d'horlogerie nouvellement fondée, en ajoutant qu'il lui serait impossible de renouveler ces subsides. Le Président, tout en remerciant le chancelier de sa bienveillance, lui a montré l'insuffisance de la somme allouée, étant données les lourdes charges auxquelles il faut faire face pour maintenir sur pied le nouvel établissement. Un subside annuel de 3,000 marcs ne serait pas exagéré suivant lui. Jusqu'ici, les efforts du Président ont été infructueux : le chancelier n'a pas répondu. — *Journal der Goldschmiedekunst.)*

Union des Arts décoratifs de l'Allemagne centrale. — Le siège de cette Société est, comme on le sait, à Francfort-sur-le-Mein. Le dernier rapport, publié par l'administration, embrasse l'année 1891 et constate l'état florissant dans lequel elle se trouve. Le but de l'Union des Arts décoratifs de l'Allemagne centrale est principalement l'enseignement industriel, et par conséquent l'entretien des écoles fondées à cet effet. Jusqu'ici, le gouvernement lui avait accordé un subside annuel de 20,000 marcs; mais, en 1891, ce subside s'est élevé à 24,000 marcs, ce qui a permis d'entreprendre la construction de nouveaux bâtiments scolaires pour lesquels il a été dépensé 69,110 marcs. Le rapport constate que le nombre des élèves, tant pour les classes de jour que pour celles du soir, a été considérable en 1891, et s'est élevé à 357, chiffre qui n'avait jamais été atteint jusqu'alors. — *(Kunstgewerbeblatt.)*

Le Muséum des Arts décoratifs bavarois, à Nuremberg, vient d'annoncer qu'un concours serait ouvert cette année entre tous les fabricants de meubles du royaume. L'objet de ce concours est l'établissement d'un ameublement de chambre à coucher pour maison bourgeoise. Le choix du bois et du style est laissé à l'initiative des concurrents, mais le prix de l'ameublement ne devra pas dépasser 500 marcs. Un prix de 300 marcs sera attribué au fabricant dont l'œuvre sera jugée la meilleure; deux prix de 200 mars chacun seront donnés au second et au troisième. Les travaux des concurrents seront exposés à Nuremberg, du 1er août au 1er septembre 1893; la distribution des prix aura lieu le 25 août, jour de la fête du roi Louis II. — *(Bayerische Gewerbezeitung.)*

Ouverture d'une école industrielle à Ratisbonne. — Dans sa séance du 17 novembre dernier, le Conseil de la province de Ratisbonne a décidé l'organisation d'une école industrielle dans cette ville. Les fonds nécessaires sont déjà réunis et la nouvelle école pourra être ouverte dans peu de temps. Les cours seront de deux sortes : les cours du jour, au nombre de 9, auxquels 36 heures par semaine seront consacrées, et les cours du soir, au nombre de 6, auxquels 12 heures seulement seront consacrées par semaine. Les professeurs attachés à l'école seront au nombre de 9. L'installation de l'école exigera une première dépense de 1,200 marcs; quant aux dépenses actuelles, elles s'élèveront, d'après les prévisions, à 3,659 marcs. — *(Bayerische Kunstgewerbezeitung.)*



ASSEMBLÉE GENÉRALE

DU 29 AVRIL 1893

Séance ouverte à deux heures.

Prennent place aux côtés de M. le Président :

MM. Bouilhet, Rossigneux, Firmin-Didot, Corroyer, Taigny, Davanne. MM. Lefébure et Krafft, secrétaires du Bureau.

101 Membres sont présents et 260 représentés.

RÉSULTAT DES VOTES

Réélection des 10 Membres sortants avec majorité variant de 225 à 260 voix.

Ratification des élections de MM. Gagneau et Guilbert Martin par 244 voix, marquis de Biron 234 voix.

Nomination de MM. Boin et Audoynaud comme censeurs.

RAPPORT DE M. GEORGES BERGER

PRÉSIDENT DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Messieurs,

L'an dernier votre Conseil d'administration vous a rendu compte de ce qu'il avait pu conclure avec l'État concernant l'installation projetée du Musée des Arts décoratifs sur les terrains du quai d'Orsay, qu'un vote de la Chambre des députés du 1er juin 1891 avait concédés à notre Société pour une période de quinze années.

Il vous a été dit, lors de notre dernière Assemblée générale, que le Sénat n'avait pas encore ratifié le vote de la Chambre des députés, mais que cette lenteur de la procédure parlementaire ne cachait rien qui fût véritablement alarmant pour nos intérêts. La situation reste la même : nous avons certainement à compter, dans le Sénat, avec un parti favorable à la réinstallation de la Cour des Comptes sur son ancien emplacement du quai d'Orsay ; mais le gouvernement, malgré les changements successifs de personnes qui se sont produits dans les ministères avec lesquels nous avons à nous entendre, reste favorable au principe de la convention qui a prévalu au Palais Bourbon.

Nous savons, toutefois, que votre Conseil peut être amené à examiner une proposition complémentaire dont nous avons le devoir de vous entretenir dès maintenant.

La reconstruction et l'agrandissement des Écoles d'Arts décoratifs qui existent à Paris, pour les garçons et pour les filles, s'imposent. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts semble être tombé d'accord avec son collègue le ministre des Travaux publics pour ne pas avoir à acquérir les terrains nouveaux qui seraient nécessaires. Les deux ministres ont pensé que les parties du terrain du quai d'Orsay dont les plans du nouveau Musée des Arts décoratifs ne prévoient pas l'occupation immédiate, pourraient être affectées à l'édification des écoles en question aux frais de l'État. Votre Conseil n'a pas été saisi effectivement de la question ; il attendra, avant de se prononcer, que le gouvernement lui ait fait connaître officiellement ses intentions ; mais il tient à ce que chacun sache bien que, tout en reconnaissant à l'État l'obligation de ménager l'argent des contribuables, il ne se prêtera pas à une combinaison d'ordre public qui serait de nature à compromettre l'avenir et le développement du Musée des Arts décoratifs. En défendant la cause du Musée des Arts décoratifs, très intimement liée à celle de la Société même de l'Union centrale des Arts décoratifs, votre Conseil a le sentiment qu'il sauve du dédain auquel la politique condamne tant d'institutions utiles un projet dont l'exécution s'impose plus que jamais en face des coups dont la concurrence étrangère et le manque d'orientation intérieure menacent la suprématie des Arts industriels de la France.

Ni les difficultés, si grandes que puissent être celles qui surgiront encore, ni les entraves que les circonstances ou les mauvais vouloirs viendront à semer sur notre route, ni les

lenteurs administratives ne parviendront à lasser le courage et la vigilance de ceux que vous avez chargés de la conduite de vos affaires; et il est nécessaire que vous sachiez exactement ce qui a été fait depuis un an.

L'Exposition des Arts de la Femme, ouverte au Palais de l'Industrie le 1er août 1892, s'est terminée en plein succès, le 5 décembre dernier. Cette Exposition a été un événement industriel et artistique, qui a fait honneur à notre Société. Elle a rendu aux fabricants le service d'être appréciés dans un milieu qui n'avait été accessible qu'aux vrais mérites, et elle a permis au public de contempler le tableau le plus admirablement résumé qu'on puisse rêver de la perfection à laquelle atteignent nos arts décoratifs dans tous les genres. Malgré les chaleurs torrides de l'été, en dépit de l'épidémie cholérique et avec le modeste secours de publicité que les exposants et l'Administration ont eu la dignité de rendre aussi peu tapageuse que possible, l'Exposition des Arts de la Femme a réalisé un chiffre d'entrées qui a dépassé nos prévisions. Ce chiffre se trouve être le plus élevé qui ait jamais été obtenu par une exposition de notre Société. Les exposants ont dû payer leurs prix ordinaires d'emplacements; de son côté, l'Administration s'est efforcée de leur fournir un cadre digne d'eux, elle a évité l'encombrement, a ménagé de larges espaces pour la circulation au milieu de portiques gracieusement ornés et établis dans un ordre symétrique. Des pavillons isolés étaient, d'autre part, répartis dans les avenues principales entrecoupées par des massifs de verdure. Des escaliers monumentaux, situés aux deux extrémités de la grande nef, donnaient accès aux salles du premier étage dans lesquelles avait été oganisée l'Exposition rétrospective des Arts de la Mode féminine, au moyen de costumes originaux complets ou fragmentés, de reproductions d'aprés les maîtres, d'objets divers prêtés par des collectionneurs, et de séries analogues à celle qui a concerné la parure de la tête, et qui avait été préparée par l'Académie de coiffure de Paris. Les galeries du premier étage ont abrité, en outre, près de quatre cents œuvres de peinture, de sculpture et de gravure exécutées par des artistes femmes, sans compter les peintures sur porcelaine dont la manufacture nationale de Sèvres avait prêté une collection importante choisie parmi les œuvres dues au pinceau des principaux artistes femmes qui ont fait partie du personnel de notre grand établissement depuis un siècle.

Il convient de citer aussi les travaux d'élèves présentés par celles de nos grandes écoles professionnelles de Paris et des départements qui préparent plus spécialement la jeune fille à l'exercice des métiers manuels dans lesquels l'application de l'Art joue un rôle prépondérant. La section de l'Enseignement n'a pas compté moins de soixante-dix écoles ou institutions dont les envois ont présenté un intérêt exceptionnel. Le Département de l'Art du South Kensington Museum de Londres, l'École des Arts décoratifs du Musée impérial et royal d'art et d'industrie de Vienne, l'École de Dentelles de Vienne, la Société des Travaux d'art féminin de Vienne, la Société pour le développement de la Broderie tchéco-slave de Prague, l'École des Arts décoratifs de Buda-Pesth, l'École de la Société impériale des Arts de Pétersbourg avaient bien voulu aussi répondre à notre appel; leurs expositions ont été l'occasion d'un vif mouvement de curiosité parmi nos visiteurs, en même temps qu'elles nous ont procuré ces leçons de choses dont les révélations seront certainement mises à profit par la France.

Nous manquerions à notre devoir de galanterie et de reconnaissance si nous quittions les salles du premier étage sans avoir rappelé l'admirable ensemble des œuvres exécutées par des dames. Celles-ci, au nombre de quatre-vingts environ, nous avaient confié des travaux à l'aiguille d'un goût très élevé; elles avaient eu la noble ambition de prouver que la femme française n'a pas besoin d'être une artiste professionnelle pour devenir la plus ingénieuse et la plus habile des exécutantes, et que, sans se soustraire aux soins de la famille ou du ménage et aux obligations du monde, elle sait trouver les loisirs voulus afin d'occuper ses doigts et son esprit à la confection d'œuvres pour lesquelles la délicatesse de son sexe l'a désignée de tout temps. L'un des secrétaires de votre Conseil d'administration, M. Ernest Lefébure, a fait à ce sujet une remarquable conférence, qui a été publiée, dans laquelle il appuie sur des considérations historiques, économiques et techniques très élégamment et très

savamment déduites, le conseil qu'il donne aux dames de persévérer dans leur goût pour le raffinement artistique des travaux qui sont leur distraction préférée et de rester les fidèles collaboratrices de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Parmi les trois cent cinquante exposants des industries d'art qui ont occupé le rez-de-chaussée de la grande nef, il convient enfin de citer particulièrement les collectivités qui avaient été organisées par les Chambres de commerce de Saint-Quentin, par la Chambre syndicale de la Fabrique lyonnaise, par la Chambre de commerce et la Chambre syndicale des tulles et dentelles de Calais, et par les trois grandes associations ouvrières connues sous les noms du Syndicat national des ouvriers d'art, de la Société d'encouragement aux Travailleurs de France et de la Société française d'encouragement des industries d'art.

Ce rapide exposé de ce qu'a été l'Exposition des Arts de la Femme aura suffi pour vous montrer que cette entreprise a répondu complètement au programme que notre Société s'est tracé de l'encouragement à donner sous toutes les formes aux arts décoratifs. Nos exposants ne nous ont pas marchandé les témoignages de leur gratitude.

Nous aurions aimé que des bénéfices sérieux vinssent, en fin de compte, nous permettre d'acheter, pour les collections du Musée des Arts décoratifs, un nombre d'objets exposés plus considérable que celui auquel nous avons dû restreindre nos acquisitions, parce qu'il a fallu les payer avec les ressources ordinaires de notre budget. Les résultats moraux de notre entreprise ne resteront pas moins considérables. Nous n'aurions pu nous assurer quelques profits qu'en spéculant sur les exposants, au lieu de leur éviter des frais trop considérables; qu'en faisant l'économie des quelques billets de mille francs que nous ont coûté les médailles et les diplômes commémoratifs remis aux exposants, ainsi que les maigres gratifications et allocations extraordinaires que nous avons tenu à honneur de répartir entre les membres de notre personnel administratif ordinaire qui a dû supporter à lui seul le fardeau de l'organisation, de la surveillance et de la conduite de l'Exposition.

Il convient d'ajouter que le diorama de l'histoire de la Mode française, que nous avions organisé en croyant offrir ainsi un attrait à la curiosité du public, n'a pas procuré les recettes supplémentaires que nous nous supposions autorisés à en attendre.

Il ne saurait être question d'ouvrir une autre exposition cette année. Mais nous avons publié les programmes de trois concours industriels dont l'organisation a été décidée sous le patronage de notre Société, conformément à la tradition qui a été reprise en 1891.

Le premier de ces concours industriels aura pour objet un lustre de salon à destination de l'éclairage électrique; le deuxième, un vase à boire exécuté en orfèvrerie; le troisième, la reliure artistique à trois ouvrages déterminés. Le deuxième concours sera suivi, en 1894, d'un concours d'exécution.

Les prix consisteront en sommes d'argent montant ensemble à 7,125 francs. Nous imputerons 5,000 francs sur l'imprévu qui figure au budget de 1893, et nous y ajouterons une somme de 1,000 francs généreusement mise à notre disposition par M. Davanne, membre de notre Conseil d'administration et 1,000 francs prélevés sur la somme de 2,000 francs offerte par M. Alfred Firmin-Didot, membre du Conseil, à l'ensemble des concours.

Le Conseil a décidé en outre d'appeler les élèves de nos écoles d'Arts décoratifs à prendre part à trois concours spéciaux dits *Concours d'Écoles*, ayant les mêmes objets que les concours industriels qui viennent d'être indiqués. Une somme de 1,500 francs a été attribuée pour les prix à décerner à la suite de ces concours.

Enfin, sur la somme de 2,000 francs offerte généreusement par notre collègue M. Alfred Firmin-Didot pour l'ensemble de ces concours, 1,000 francs seront répartis pour augmenter le montant de chacun des prix attribuables aux *concours d'écoles*.

Nous avons à adresser à MM. Alfred Firmin-Didot et Davanne l'hommage de notre profonde reconnaissance.

Vous voyez, Messieurs, que tout en regrettant les retards apportés à la solution de la question du quai d'Orsay, votre Conseil d'administration n'oublie pas l'action qu'il a mission

d'exercer en votre nom. Vous en trouverez la preuve détaillée par la lecture des deux rapports spéciaux de votre Commission du Musée et de votre Commission de l'Enseignement. Vous verrez notamment que malgré la scrupuleuse attention que nous apportons à la conservation aussi intégrale que possible de notre fortune sociale, nous n'avons pas hésité à ouvrir un crédit pour l'acquisition de certains objets de la collection Spitzer qu'il nous a paru intéressant de posséder. M. le Conservateur du Musée a reçu des instructions afin que cette somme, si sa totalité est nécessaire, soit judicieusement employée suivant un programme élaboré par la Commission du Musée et approuvé, après discussion, par le Conseil.

Vous vous rendrez compte d'ailleurs, en prenant connaissance de notre situation financière à la fin de l'exercice de 1892, que l'économie est notre préoccupation constante, car nous sommes parvenus à diminuer nos dépenses; leur total n'a atteint en 1892 que 220,046 fr. 75, alors qu'il avait été de 255,629 fr. 75 en 1891.

Mais le principe de l'économie, c'est la bonne administration. Votre Conseil l'a tellement compris qu'il a confié à son Bureau le soin de rédiger un règlement intérieur conforme à l'esprit et à la lettre de nos Statuts. Ce règlement, qui vient d'être adopté après de longues délibérations, assurera le fonctionnement régulier et économique de tous les services sous la haute autorité du Bureau et sous le contrôle souverain du Conseil. Il institue trois chefs de service : un chef du service central chargé essentiellement de la correspondance générale et des communications du Conseil et du Bureau avec les services; un conservateur du Musée en relations constantes avec la Commission du Musée, et un bibliothécaire qui assiste aux séances de la Commission de l'Enseignement. Le chef du service central n'exercera pas les fonctions de Directeur, puisqu'il n'aura que des rapports administratifs avec le conservateur du Musée et avec le bibliothécaire, sans avoir à leur commander; mais son autorité personnelle devra être assez considérable pour qu'il trouve, dans l'exercice de ses fonctions, les moyens de soutenir une propagande efficace en faveur de notre œuvre, de nous attirer des adhérents de plus en plus nombreux en faisant bien comprendre le but que nous poursuivons, et de maintenir notre Société en relations étroites avec les centres industriels et artistiques, aussi bien qu'avec tous les établissements qui, en France et à l'étranger, sont consacrés à l'enseignement ou à l'encouragement des Arts décoratifs.

Votre Conseil, après mûr examen des candidatures qui se sont produites, a arrêté son choix sur M. G. Blanchart, ministre plénipotentiaire en disponibilité. M. G. Blanchart appartient à une famille qui a compté l'éminent architecte Labrouste parmi ses membres; sa carrière diplomatique lui a créé de nombreuses et puissantes relations dans toutes les classes de la société, en France et à l'étranger, et ses fonctions ne l'ont jamais empêché de s'occuper d'une façon distinguée des questions d'art, vers lesquelles son goût le portait. Il suffira de l'avoir approché pour apprécier les qualités qui le distinguent et qui nous l'ont fait choisir.

En même temps qu'il votait le nouveau Règlement intérieur et qu'il prenait des mesures pour sa stricte application, votre Conseil s'est occupé de régulariser tout ce qui, dans l'organisation générale ou administrative de notre Société, pourrait avoir besoin d'être rendu absolument conforme aux Statuts, qui sont notre loi. Dorénavant ceux-ci seront observés avec l'attention la plus scrupuleuse.

Nous avons pensé d'autre part qu'il y avait lieu de supprimer la fonction de chef du laboratoire de photographie, à laquelle était attribuée une indemnité annuelle de 3,250 francs. Nous continuerons à tirer des épreuves d'après les clichés qui seront notre propriété, et nous ferons exceptionnellement exécuter par des photographes de profession étrangers à notre administration les reproductions qui nous sembleront utiles pour augmenter nos collections. Nous réaliserons ainsi une économie appréciable.

Les Commissaires américains de l'Exposition de Chicago ont créé une classe de l'Art décoratif, qui figurera dans le compartiment français entre la section des Beaux-Arts et celle de l'Industrie. Nous n'avons pas hésité à confier au Commissariat général français une collection de beaux objets modernes extraits de nos vitrines. Cette collection, assurée pour une valeur de 16,190 francs, comprend trente-huit pièces choisies parmi nos plus beaux spécimens

de l'art de l'orfèvre, du céramiste, du verrier, de l'émailleur. Nous y avons joint un magnifique échantillon de dentelle artistique. Tous ces objets, rangés dans un ordre déterminé par nous, feront honneur à notre Société et à son Musée des Arts décoratifs; ils vulgariseront, de l'autre côté de l'Océan, les noms de nos principaux maîtres dans les Arts industriels.

L'année qui vient de s'écouler n'a pas été sans nous apporter son contingent de deuils. Deux grands artistes, Galland, que nous comptions parmi nos membres fondateurs, et Claudius Popelin, qui était au nombre de nos membres à vie, ont été enlevés à notre admiration et à notre affection. Tous deux avaient atteint ou allaient atteindre leur soixante-dixième année, après une existence tout entière consacrée à la connaissance intime, au culte éclairé et à la pratique la plus châtiée du Bel Art.

Galland était fils d'orfévre; il se mit d'abord à modeler afin de continuer le métier de son père, puis il s'initia à l'architecture sous la direction de Labrouste, et à la peinture dans l'atelier de Drolling. C'est ainsi qu'il se trouva préparé à l'art de l'ornement, qui fut sa carrière et sa gloire. Il était l'esclave de sa conscience artistique; celle-ci lui commandait de puiser ses inspirations dans les modèles de la nature en face de laquelle il se plaçait toujours, en même temps qu'elle lui rappelait que le décorateur doit subordonner ses compositions soit à la forme de l'objet, soit au milieu architectural. Ces règles, qu'il s'était tracées impérieusement, excitaient, par leur contrainte, les efforts de son imagination, et il sut varier infiniment ses créations en restant un inépuisable inventeur à force de discerner et d'interpréter les moindres détails des motifs que la nature lui offrait. Ses études, dont notre Musée des Arts décoratifs possède des séries magistrales, sont d'un puissant enseignement; elles décoreront la salle d'honneur du Musée national des Arts décoratifs, au centre de laquelle sera placé le monument élevé à la gloire du maître au moyen des fonds d'une souscription publique dont notre Société a pris patriotiquement sa part.

Clodius Popelin était par-dessus tout un poète et un érudit. Il a peint parce qu'il a voulu emprunter à l'Art les moyens les plus séduisants qui puissent faire valoir la distinction des idées et la richesse des conceptions. La peinture sur émail, avec ses éclats et son luxe décoratifs, était de nature à séduire son idéalisme. Il l'avait étudiée en curieux; il s'y adonna en passionné et il la remit en honneur par vénération pour les *Vieux Arts du Feu*, sur lesquels il avait écrit savamment en 1889. Nous allons honorer la mémoire du maître émailleur moderne en ouvrant une exposition de ses œuvres dans les salles du Musée des Arts décoratifs.

Nous avons à déplorer aussi la mort de l'un des fondateurs de notre Société, de M. Mourceau, ancien fabricant de tissus, qui avait été longtemps censeur de notre comptabilité et à qui notre bibliothèque est redevable de dons importants.

Nous vous signalons en finissant les noms de nos nouveaux adhérents.

Membre à vie :

M. le marquis de Biron.

Membres souscripteurs :

MM. le colonel Laussedat, directeur du Conservatoire des Arts et Métiers.
Reyen, peintre émailleur à Paris.
Armand-Calliat et fils, orfévres à Lyon.
Nicoud, entrepreneur de peinture à Paris.
Olivier, fabricant de montres à Paris.
Morhange (Maison Sarah-Mayer et Morhange, couturiers), à Paris.
Deck (Xavier), céramiste d'art à Paris.
Rémon, dessinateur d'ameublements à Paris.
Dupont, fabricant de brosseries à Paris.
Pihouée, fabricant de meubles d'art à Paris.
Langlois, fabricant de passementeries à Paris.
Petit (Auguste), coiffeur de dames à Paris.

Vous le voyez, nous avons fait trop peu de recrues, et c'est pour qu'il cesse d'en être ainsi que nous songeons à organiser notre service central de telle façon que le fonctionnaire placé à sa tête sache être écouté par tous ceux qui ont le sentiment que la pratique des Arts industriels est un élément primordial de la fortune industrielle et commerciale de la France; il leur fera accepter l'impôt de la cotisation annuelle qu'il faut payer pour être membre adhérent de l'Union centrale des Arts décoratifs. Mais en même temps, nous ne cesserons pas de faire appel à l'initiative de nos collègues, qui sera plus puissante, si elle veut bien se mettre une bonne fois en mouvement, que l'action forcément restreinte de votre Conseil, si grande que soit la bonne volonté de celui-ci. Il convient que l'œuvre de l'Union centrale des Arts décoratifs revête enfin le caractère national qui ne saurait lui être acquis que par la multiplicité toujours croissante des concours individuels, par l'accumulation jusqu'à la richesse des oboles versées par les innombrables artistes, fabricants et amateurs qui ont l'amour de la grandeur et de la prospérité de la Patrie dans les Arts et métiers où le Beau ne cesse pas d'être un objectif préféré, sans que l'Utile en soit perdu de vue.

Au moment où ce rapport venait d'être rédigé, un nouveau deuil est venu nous frapper. M. Liouville, l'un des membres les plus anciens de notre Conseil et l'un des plus assidus jusqu'au jour où la maladie l'a paralysé, est mort. En même temps nous arrivait la démission de M. Daumet, membre de l'Institut, dont la nomination n'avait pu être encore ratifiée par vous. M. Daumet ne peut consacrer à notre œuvre le temps qui serait nécessaire et préfère laisser la place à un autre. Votre Conseil a pensé qu'il fallait pourvoir immédiatement à deux nouvelles nominations, afin qu'elles pussent être encore ratifiées par l'Assemblée générale de cette année. Nous avons désigné M. Georges Gagneau, le fabricant de bronzes bien connu auquel nous étions décidés de longue date à réserver la première place qui serait vacante, et M. Guilbert-Martin, l'éminent mosaïste qui vient d'exécuter une œuvre magistrale de peinture lapidaire pour l'église de la Madeleine. MM. Georges Gagneau et Guilbert-Martin remplissent toutes les conditions voulues, car ils sont au nombre des membres à vie de l'Union centrale des Arts décoratifs. Nous allons soumettre leurs nominations, ainsi que celle de M. le marquis de Biron, nommé antérieurement, à votre ratification.

Si, comme nous l'espérons et comme cela est de tradition courtoise, vous accordez la majorité de vos suffrages aux membres sortants rééligibles, le Conseil d'administration de l'Union centrale comprendra :

Membres du Parlement	5	membres.
Membres de l'Institut	6	—
Membres des Administrations des Beaux-Arts, écrivains d'Art, experts et artistes	10	—
Industriels et négociants	16	—
Amateurs et collectionneurs	13	—
TOTAL	50	—

Le Conseil vous semblera certainement renfermer ainsi toutes les compétences et toutes les influences utiles à la bonne marche de nos affaires. Vous pouvez compter d'ailleurs sur vos administrateurs pour ne jamais vous proposer que des personnalités de marque dont les noms industriels et autres inspirent le respect et la confiance, dont l'activité et l'expérience consommée puissent être mises à profit pour la prospérité de notre Société et de tous ses services, tels que ceux des expositions périodiques, des concours industriels, des concours d'Écoles, des conférences publiques dont nous allons nous occuper à nouveau, et du Musée des Arts décoratifs.

COMMISSION DU MUSÉE

RAPPORT

DE M. TAIGNY, PRÉSIDENT DE LA COMMISSION

MESSIEURS,

Conformément à l'article 32 de nos Statuts et de l'article 10 du Règlement de la Commission du Musée, j'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Assemblée générale l'état complet et détaillé des dons et acquisitions qui, au cours de l'année 1892, sont venus enrichir le Musée des Arts décoratifs.

De cet état il résulte que les fonds votés par le Conseil d'administration et les ressources mises à la disposition de la Commission du Musée pour subvenir aux acquisitions se sont élevés en totalité pour l'exercice écoulé à la somme de 60,000 francs.

EMPLOI DES CRÉDITS

Cette somme de 60,000 francs mise à la disposition du Musée était affectée tant à l'acquisition d'objets d'art qu'au paiement des réparations des dits objets, qui formaient autrefois un chapitre spécial.

1° ACQUISITIONS D'OBJETS D'ART

Les objets achetés au cours de l'exercice 1892 se sont élevés, d'après les relevés semestriels ci-joints, à la somme totale de..... F. 49,074 90

2° RÉPARATIONS D'OBJETS D'ART

Les réparations d'objets d'art payées au cours dudit exercice se chiffrent par la somme de..... 983 35

Ensemble, somme employée sur la dotation de l'année 1892 ..... 50,058 25

PREMIÈRE OBSERVATION, relative aux sommes employées par le précédent exercice à ajouter aux acquisitions de l'année 1892 :

Aux 50,058 fr. 25 dont l'emploi vient d'être constaté, il y a lieu d'ajouter la somme de 16,200 francs engagée en 1891 et payée au cours de l'exercice 1892. Cette somme se composait des trois suivantes, savoir :

1° 13,500 francs représentant la seconde moitié du prix d'acquisition du petit salon de Rochegude vendu par M. Leclerq moyennant 27,000 francs, et dont le paiement avait été réparti sur deux exercices avec imputation de la seconde moitié sur l'exercice 1892, ci..... F. 13,500 »

A reporter..... F. 13,500 »

Report..... F.	13,500	»
2° 1,500 francs, prix d'un vase en cristal avec monture en bronze doré acheté à M. Froment-Meurice en 1889, livré seulement en 1891 et stipulé payable en 1892, ci.....	1,500	»
3° 1,200 francs pour un lot de boiseries Louis XIV et Louis XVI achetées à M. Gaudoin en 1891, avec convention spéciale d'en reporter la date de paiement en janvier 1892, ci.....	1,200	»
Total des acquisitions d'objets d'art dont la valeur était imputable au budget de 1892	16,200	»
A ce chiffre il y a lieu d'ajouter, pour paiement d'une somme arriérée due à M. Fulgence.....	70	»
Total imputable au budget de 1892..... F.	16,270	»

Deuxième observation, relative aux achats effectués en 1892 et dont le montant a été stipulé payable sur la dotation de 1893 :

Les achats effectués en 1892, avec convention spéciale de paiement en 1893, se sont élevés à la somme totale de 5,975 francs. La liste établie ci-après en donne le détail :

Émail cloisonné japonais moderne..... F.	50	»
M. Gueyton, plateau en argent repoussé.....	500	»
Voisin Delacroix, vase en grès flambé.....	400	»
Pannier frères, deux cornets en verre.....	440	»
Picard frères, étui en or ciselé.....	700	»
Lelarge, gilet brodé Louis XVI.....	100	»
S. Bing, collection de cartons d'étoffes (Japon).....	3,785	»
F.	5,975	»

En résumé, il résulte des deux observations qui précèdent que, si nous ajoutons aux 50,058 fr. 25, montant des acquisitions et réparations d'objets d'art en 1892, la somme de 16,270 francs (première observation), ci..... F. 16,270 »

Et si nous en retranchons celle de 5,975 francs, représentant le montant des acquisitions de 1892 imputables à l'année 1893 (deuxième observation), ci..... 5,975 »

Il ne restera plus à ajouter aux 50,058 fr. 25 déjà employés sur la dotation de 1892 que la différence, soit..... F. 10,295 »

Somme déjà employée..... 50,058 25

Cette opération donne un total de..... F. 60,353 25

qui ne dépasse pas sensiblement la somme mise à la disposition de la Commission du Musée pour le paiement des acquisitions et réparations d'objets d'art effectuées au cours de l'exercice dont nous avons l'honneur de vous rendre compte.

Il y a donc lieu de considérer comme étant en balance les crédits votés avec l'emploi qui en a été fait par la Commission du Musée.

RÉPARTITION DES ACHATS 1892

Les acquisitions faites en 1892, s'élevant à 49,074 fr. 90, se répartissent de la façon suivante entre les 4 trimestres de l'année 1892, d'après le tableau suivant :

	ANCIEN	MODERNE
1er Trimestre.....	11,046 60	2,943 70
2e —	14,081 25	1,713 60
3e —	480 »	7,670 »
4e —	6,294 75	4,845 »
	31,902 60	17,172 30
	49,074 90	

Pour indiquer la répartition dans chacun des groupes de la classification des 49,074 fr. 90 employés en acquisitions d'objets tant anciens que modernes, il a été dressé un tableau récapitulatif ci-annexé des quatre cahiers d'acquisitions trimestrielles déposés sur le bureau de l'Assemblée.

RÉSUMÉ PAR CLASSES DES ACQUISITIONS DE L'EXERCICE 1892

NUMEROS	CLASSES			ANCIEN	MODERNE
1	Bois			7,115 75	2,030 »
3	Métal (bronze, orfèvrerie, bijouterie)			14,265 50	3,133 60
4	Terre et Verre			2,613 »	8,238 70
5	Tissus (tapisserie, étoffes, costumes)			677 »	» »
9	Peinture décorative			» »	3,000 »
10	Orient	Métal	675 »	8,001 35	7,231 35	770 »
		Terre et Verre	2,061 35			
		Papier	100 »			
		Tissus	4,537 »			
		Matières diverses	278 »			
		Peinture décorative	350 »			
				31,902 60	17,172 30
	Total des acquisitions en 1892			49,074 90	

Il résulte de cet exposé que la proportion des achats modernes a été de plus d'un tiers sur l'ensemble de nos acquisitions pour l'exercice courant. La Commission du Musée a donc persévéré dans la voie qu'elle s'est tracée depuis plusieurs années en faisant une part chaque jour plus large à la représentation de nos industries d'art dans nos collections. A plusieurs reprises, j'ai eu l'occasion de m'expliquer devant vous sur ce point délicat de la répartition de nos fonds et je crois avoir suffisamment prouvé à l'Assemblée combien notre sollicitude avait eu pour effet de mettre en valeur les efforts de nos artistes contemporains. Nous pouvons dire hardiment que nos actes ont toujours répondu à nos déclarations; il suffit de faire le relevé de nos achats pendant les six dernières années pour se convaincre que la balance a plutôt penché (toute proportion gardée) du côté des œuvres modernes que du côté des documents anciens. Il faut bien que cette vérité s'impose, puisque nous voyons l'État se préoccuper à son tour de nous suivre dans l'application de nos doctrines et dans l'acquisition d'œuvres similaires dont nous avons été les premiers à pressentir la valeur et l'originalité; malheureusement, ceux qui devraient tirer quelque orgueil de nos efforts ne sont pas toujours les plus éclairés sur l'emploi de nos ressources. Ce qui nuit à notre Musée, c'est moins le défaut d'espace, l'exiguïté des salles, l'encombrement forcé des vitrines que l'absence des visiteurs, et de ceux-là mêmes qui demandent avec plus d'instance la réalisation du programme dont nous avons résolu l'application progressive dans la mesure des ressources dont nous disposons. J'ai tenu, Messieurs, à insister de nouveau sur ce point, car il importe que la Commission d'achats se sente fortifiée par votre approbation et qu'elle continue son œuvre de dévouement dans une complète communauté de vue avec l'Assemblée.

Je regrette, Messieurs, que ces observations ne vous soient pas présentées par notre collègue, M. Darcel, qui, l'an dernier, vous lisait le rapport de la Commission du Musée; elles acquerraient, en passant par sa bouche, une autorité plus grande. Mais, après avoir consenti à me remplacer provisoirement, il a demandé à reprendre sa liberté, qu'il n'avait aliénée qu'à regret, et nous n'avons pu que nous incliner devant une détermination justifiée par le nombre et l'importance de ses occupations; c'est ainsi que m'échoit de nouveau l'honneur de reparaître encore devant vous cette année, en attendant que le Conseil veuille bien me permettre à mon tour de faire appel au dévouement d'un collègue plus jeune et plus actif.

Vous avez pu vous convaincre, par le rapport financier, que pendant le cours de cette

année où notre collègue a bien voulu me suppléer, la Commission du Musée et sa délégation aux achats ne sont pas restées inactives, en dehors des acquisitions qui ont nécessité de fréquentes réunions.

L'Exposition dite des Arts de la Femme, organisée cet été par notre Société, nous a offert une nouvelle occasion, que nous nous sommes empressés de saisir, de compléter par quelques achats à nos exposants nos séries modernes, celles du métal et de l'ameublement notamment.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES ARTS DE LA FEMME

La Commission du Musée avait, de plus, la mission d'organiser la partie rétrospective de cette Exposition, dont le programme adopté, très séduisant en théorie, présentait cependant, sans parler de la brièveté des délais, de très sérieuses difficultés dans l'exécution.

Grâce au concours empressé des amateurs qui nous ont ouvert leurs collections, grâce au dévouement de plusieurs de nos collègues, grâce aussi, j'ai le devoir de le dire, au zèle et à l'activité du personnel de la Conservation du Musée, tout le parti possible a été tiré de ce programme prescrit, et la tâche a été menée à bonne fin. Les visiteurs compétents nous en ont donné les témoignages les plus autorisés et les plus flatteurs.

NOUVELLE SALLE DES COSTUMES

Lors de la clôture de l'Exposition, la nécessité de travaux de réinstallation s'est imposée, et le Musée a dû être fermé pendant plusieurs semaines. Nous en avons profité pour en remanier certaines parties où des accroissements successifs avaient amené l'encombrement. C'est ainsi que nous nous sommes vus dans l'obligation de disperser dans leurs séries respectives la plus grande partie des objets de la collection Audéoud, qui occupaient jusqu'ici, dans leur ensemble, la salle qui porte le nom du généreux donateur.

Nous n'avons conservé dans cette salle que la remarquable série des gravures en couleur du XVIIIe siècle et les costumes espagnols qui encadrent et accompagnent les costumes placés naguère dans les vitrines de la salle des tissus, ainsi que les bijoux, éventails et autres accessoires du costume. Ainsi réorganisée, cette salle présente un ensemble des plus intéressants.

La suppression de l'atelier de photographie nous a de plus donné la disposition d'une salle nouvelle dans laquelle prendront place les meubles modernes et certaines séries de bronzes et des objets de vitrine.

EXPOSITION DE CHICAGO

Dans le domaine de ce que nous pourrions appeler ses relations extérieures, le Musée a été sollicité, par suite d'un vœu de la Commission de l'Exposition de Chicago, de prendre part à cette manifestation transatlantique.

Vous verrez comme nous, Messieurs, dans cette décision prise par la Commission, un hommage rendu à l'Union centrale; il ne s'agissait rien moins, en effet, que de réunir, au sein de la Section des Beaux-Arts, une sorte d'exposition d'honneur de nos industries d'art, exposition destinée à en offrir la synthèse et la consécration pour ainsi dire officielle. MM. Roty, membre de l'Institut, et Louvrier de Lajolais, président du Comité de l'Exposition de Chicago, n'ont pas cru devoir chercher ailleurs les éléments de cette manifestation artistique. Ils ne se sont pas mépris sur la valeur de nos choix et l'importance de nos acquisitions; leur suffrage est la meilleure attestation que nous puissions donner de nos richesses et de l'estime où on les tient, lorsqu'il s'agit de faire honneur à la représentation de nos industries.

La Commission du Musée ne pouvait que donner son approbation à ce projet; un choix a été fait parmi les objets les plus remarquables de nos collections modernes, et ces objets,

remis à la Direction des Beaux-Arts, ont été expédiés par ses soins en Amérique. — Ils seront exposés dans une vitrine spéciale, dont les dispositions intérieures ont été arrêtées préalablement par nous, et nous avons la confiance que les spécimens envoyés feront autant d'honneur à nos industries d'art qu'à la féconde influence de l'Union centrale.

VENTE SPITZER

En terminant, nous avons à vous annoncer que, suivant l'exemple donné par l'État, le Conseil d'administration a voté un crédit supplémentaire que la Commission du Musée est chargée de consacrer à des acquisitions à faire à la vente Spitzer; il y a là une occasion unique pour nous d'acquérir quelques modèles précieux qui iraient certainement enrichir des Musées étrangers, si notre patriotisme éclairé ne tenait pas à honneur d'assurer à nos Musées la possession d'œuvres de premier ordre, dont quelques-unes sont de fabrication française. Le Musée des Arts décoratifs ne pouvait rester étranger et indifférent à cette manifestation presque nationale.

Nous vous rendrons compte l'an prochain de l'emploi que nous avons pu faire des fonds alloués.

EXPOSITION DES ŒUVRES DE CLAUDIUS POPELIN

Nous aurons aussi, nous l'espérons, à vous dire le succès d'une exposition que nous préparons pour le mois de mai prochain, en l'honneur de l'un des meilleurs et des plus anciens fondateurs de l'Union centrale, M. Claudius Popelin. Ceux d'entre vous qui ont assisté au premier enfantement de notre Société n'ont certes pas oublié la part que cet artiste convaincu a prise à nos premières réunions. Il a toujours montré pour l'Union centrale une sorte de prédilection particulière, et son plus grand désir, souvent exprimé, était que son œuvre pût être exposée dans son ensemble sous les auspices de notre Société. C'est à ce vœu que nous avons déféré en réunissant, autant que possible, celles de ses œuvres qui ont échappé à une dispersion inévitable. Nous ne devons pas oublier, qu'en dehors même des liens qui nous unissaient à lui, M. Popelin avait un titre tout spécial à notre souvenir. On ne peut nier l'influence considérable qu'il a exercée personnellement sur la renaissance d'un art essentiellement français, celui de la peinture sur émail. Aussi bien par ses écrits que par ses œuvres, ce consciencieux artiste a cherché à remettre en honneur les belles traditions de notre école limousine. Son exemple, son enseignement n'ont donc pas été étrangers au mouvement qui a sollicité les efforts couronnés de succès de nos artistes contemporains : l'Union centrale ne l'a pas oublié, et elle a saisi avec empressement l'occasion qui lui était offerte d'honorer la mémoire de l'un de ses fondateurs.

COMMISSION DE L'ENSEIGNEMENT

RAPPORT

DE M. CH. ROSSIGNEUX, VICE-PRÉSIDENT DE LA COMMISSION

MESSIEURS,

En l'absence de M. Guillaume, qui continue à si bien représenter et à maintenir à Rome les traditions d'Art qui consacrent la suprématie et la gloire incontestées de la France dans le monde entier, c'est encore cette année à la voix moins autorisée peut-être, mais non moins convaincue cependant, du Vice-Président de la Commission de l'Enseignement que revient l'honneur de vous rendre compte de ses travaux, ainsi que des résultats obtenus pendant l'exercice qui vient d'être clos.

Je dois constater tout d'abord que ma tâche est singulièrement allégée par le compte rendu si complet, si lumineux que vous venez d'entendre, et qui affirme une fois de plus la haute compétence de notre éminent président, M. Berger, en tout ce qui touche à la connaissance approfondie des sciences appliquées à nos arts, à nos industries. Et à coup sûr, Messieurs, si l'alliance rêvée de l'Art avec l'Industrie, confondant dans un tout harmonieux l'œuvre de l'artiste avec celle de l'artisan, doit être réalisée, c'est sans aucun doute à cette réunion d'hommes d'élite, de désintéressement et de bon vouloir, si bien dirigée dans son action par son Président, que l'Union centrale des Arts décoratifs sera redevable de la solution de ce problème ardu qui intéresse à un si haut degré tous ceux qui ont quelque souci de voir briller du plus vif éclat nos arts dans leur application à l'industrie.

Je me contenterai donc, Messieurs, de vous donner un aperçu aussi rapide et aussi clair que possible des travaux des trois sections confiés à la direction de la Commission de l'Enseignement : la bibliothèque, l'atelier de moulage et celui de la photographie.

M. Berger vous ayant rendu compte des concours que nous venons d'ouvrir entre les artistes et les fabricants pour la création de modèles nouveaux et inédits concernant l'éclairage électrique, la reliure et l'orfèvrerie, en appelant à concourir parallèlement les élèves des écoles de dessin de la Ville et de l'État, je me contenterai de vous les signaler comme émanant de l'initiative de votre Commission de l'Enseignement.

LA BIBLIOTHÈQUE

Je suis heureux d'avoir à vous apprendre que les richesses artistiques de la bibliothèque de la place des Vosges se sont accrues dans une large mesure pendant l'année qui vient de s'écouler, en même temps que s'augmentait le nombre des travailleurs et des artistes dessinateurs venus pour y chercher des modèles et des documents techniques qu'ils ne sauraient trouver dans les autres établissements similaires de Paris. Nulle part, en effet, on ne met à leur disposition les facilités d'étude qu'ils rencontrent à la bibliothèque de la place des Vosges, et la libéralité absolue avec laquelle leur sont communiqués les volumes de nos collections encourage un public de plus en plus nombreux à fréquenter nos salles malgré la multiplicité des bibliothèques fondées par la Ville de Paris et les prêts à domicile qu'elles font à leurs lecteurs. Le chiffre total des personnes qui se sont présentées à la bibliothèque pendant l'année 1892 est de 5,594, dont 2,462 aux séances du jour et 3,132 à celles du soir, alors que ce chiffre n'avait atteint en 1891 que celui de 5,526. Le nombre des lecteurs, qui ont consulté plus de 10,000 ouvrages, se décompose ainsi :

Professeurs	41	Graveurs	329
Sculpteurs	810	Ciseleurs	66
Peintres	509	Architectes	292
Dessinateurs	1.997	Bijoutiers	102
Décorateurs	388	Ébénistes	50
Divers	1,010		

ACQUISITIONS

En dehors des acquisitions courantes, des frais de reliure, d'entretien, des dépenses nécessitées par le collage, le montage des gravures et des dessins, le crédit de 10,000 francs inscrit au budget de 1892 pour les dépenses de la bibliothèque a été absorbé par moitié par l'acquisition d'une collection considérable de dessins ayant servi de modèles aux fabriques de soieries de Tours et de Lyon pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle. Ce recueil, formé d'environ 8,000 pièces composées et dessinées par les meilleurs ornemanistes des règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, est devenu la propriété de l'Union centrale dans des conditions inespérées, grâce à des circonstances favorables qu'elle a su mettre à profit. Cette collection met à même de suivre, et pour ainsi dire pas à pas, la fabrication des étoffes de l'ameublement et du costume en France pendant une période ininterrompue de 150 ans. Les ressources que présente ce recueil aux dessinateurs d'étoffe ont été immédiatement appréciées par eux, et les volumes dont il se compose ne cessent d'être consultés.

Je dois aussi vous signaler le legs de la somme de 1,000 francs fait à la bibliothèque par notre regretté collègue M. Th. Biais, et dont nous avons été mis en possession par décision du Conseil d'État en 1892. Suivant les intentions de M. Biais, le montant de ce legs a été consacré à l'acquisition d'un certain nombre d'ouvrages ayant trait à la dentelle, à la tapisserie et aux divers tissus, que la bibliothèque ne possédait pas encore.

DONATIONS

Nos collections ne s'enrichissent pas moins par la générosité des membres de l'Union centrale et des amateurs que par les acquisitions. Les dons deviennent de jour en jour plus nombreux, et je me vois dans la nécessité de me borner à ne vous signaler que ceux qui présentent une certaine importance. Je dois cependant vous faire remarquer que plusieurs de ces donations ont été faites par des dessinateurs, des costumiers et des fabricants désireux de témoigner à l'Union centrale leur gratitude pour les secours qu'ils avaient trouvés dans

les collections de la bibliothèque, à l'aide desquelles ils avaient pu créer des formes nouvelles et des ornements inédits.

Parmi les membres du Conseil d'administration de l'Union centrale, il convient de citer au nombre des donateurs les noms de M. Corroyer, qui a offert ses derniers ouvrages sur l'architecture; M. H. Bouilhet, pour le don qu'il a fait des catalogues illustrés de la maison d'orfèvrerie Christofle, et de celui de la Société rhénane de cristaux; M. Antonin Proust, *L'Armée Française*, par MM. Detaille et Jules Richard, le *Salon illustré de 1891*, etc.; M. Mahoû, le *Nouvel Opéra*, par Charles Garnier; M. G. Berger, président de l'Union centrale, une collection nombreuse de gravures et photographies; M. Rossigneux, des estampes, des gravures coloriées et des spécimens de tissus; M. G. Bapst, plusieurs brochures; M. A. Darcel, une collection de photographies et des panneaux de papier peint du commencement du XIXe siècle; M. H. Krafft, un exemplaire de son ouvrage : *Le Tour du Monde*, ainsi qu'une collection considérable de photographies faites par lui durant ce voyage ainsi que des spécimens de broderies; M. Béraldi, un remarquable volume : *Livres et Estampes*, auquel il a joint une seconde série des planches reproduisant les reliures artistiques de sa bibliothèque; M. J. Maciet, dont tant de fois déjà nous avons eu à signaler la succession ininterrompue des dons en livres, gravures, photographies, tissus destinés à combler les lacunes des collections de la bibliothèque, au classement et à l'établissement desquelles il a consacré des soins journaliers.

La Direction des Beaux-Arts, les Ministères de l'Instruction publique et du Commerce, ainsi que la Préfecture de la Seine ont continué à nous adresser leurs publications; M. Gonse, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, a offert la série complète des gravures hors texte de cette revue qui intéresse l'Art décoratif et le costume. Le South Kensington, ses publications périodiques et le catalogue de sa collection métallurgique; M. Pugliesi Blery, l'œuvre lithographiée de son père; M. Beshiktask, des photographies d'objets orientaux; M. Lorain, une suite de brochures sur l'architecture et de catalogues illustrés de fabricants; M. Paul Gauchery, plusieurs catalogues illustrés de manufactures d'ornements décoratifs; M. de Farcy, l'*Histoire de la Broderie;* M. Alphandery, une suite de photographies reproduisant des objets orientaux et des majoliques; M. de Lalande, des spécimens de tissus; M. de Saint-Marceaux, des catalogues illustrés de carrelages en mosaïque et d'ameublement; Mlle Lefebvre, des spécimens de tissus; M. Buissot, des éventails par Rouillé; M. L. Magne, photographie des vitraux de Gesry; M. Cruchet, un don fort important de volumes sur l'architecture, la peinture, et de planches gravées de toute nature qui ont trouvé place dans les diverses séries de la bibliothèque; M. Ch. Hutin continue son apport régulier de spécimens de tissus qu'il classe et qu'il monte lui-même, et qui composent déjà une collection spéciale de 30 volumes de grande dimension.

Je relève dans la liste des donateurs les noms des artistes qui fréquentent la bibliothèque, qui ont à cœur de s'associer aux sacrifices que s'impose l'Union centrale dans l'intérêt du public. M. Sylvain Lévy, costumier, a offert plusieurs cartons d'échantillons et de velours; son collègue M. Aine apporte régulièrement les dessins et les gravures reproduisant les costumes de théâtre ou de ville que produit sa maison; M. Dessancourt, graveur, un exemplaire de son œuvre gravée; M. A. Martin, l'un de nos principaux dessinateurs, plusieurs grands panneaux de papier peint du Premier Empire, et deux charmants dessins de Bouy, destinés à compléter ceux de la collection Galais; M. Risepp, autre dessinateur, un recueil de photographies représentant les vêtements sacerdotaux de Berne, ainsi que les armures et trophées de Bourgogne dans la même ville; enfin, M. Gignoux, dessinateur, plusieurs dessins originaux et des échantillons de tissus.

Les acquisitions et les donations nécessitent l'établissement périodique de rayons supplémentaires destinés à supporter ces richesses nouvelles.

On peut même prévoir que dans un avenir prochain les salles actuelles deviendront insuffisantes et qu'il faudra leur donner une extension en rapport avec l'accroissement incessant des collections.

ATELIERS DE REPRODUCTION

En même temps qu'il travaillait pour l'industrie privée, l'atelier de moulage de l'Union centrale recevait de nombreuses commandes de modèles destinés aux Écoles et aux Musées d'Art.

Il n'a pas entrepris pendant l'année 1892 de séries de reproductions nouvelles, ainsi que cela avait eu lieu pendant les années précédentes, et cependant le fond des modèles s'est augmenté de 81 motifs inédits provenant principalement des châteaux de Versailles et de Rambouillet, si bien que le chiffre total des pièces que cet atelier peut mettre à la disposition du public s'élève actuellement à 1,623.

Ce qui n'est pas à dédaigner, c'est que les recettes ont suivi une marche ascensionnelle plus rapide encore : elles atteignaient seulement en 1891 la somme de 29,445 francs, tandis qu'elles se sont élevées en 1892 à celle de 42,817 fr. 60, accusant un bénéfice de 4,144 fr. 20 auquel il convient d'ajouter la plus-value résultant de l'établissement des 81 modèles nouveaux et des dépenses nécessitées par la réparation d'anciens modèles qui, calculées au prix de revient, peuvent être évaluées à 16,763 fr. 60, soit au total : 20,907 fr. 80.

Toutefois, il convient de déduire de ce chiffre : 1° le montant des ventes faites en 1891 et encaissées seulement en 1892, soit : 11,946 fr. 30, et 2° le montant de la dépréciation annuelle des moules et des modèles, s'élevant approximativement à 2,276 fr. 35 et formant avec la somme précédente un total de 14,222 fr. 65, ce qui laisse comme bénéfice net à l'acquit de l'atelier de moulage pendant l'année 1892 le chiffre de 6,685 fr. 15.

Il est bon d'ajouter encore que l'atelier a été chargé d'exécuter à ses frais un certain nombre de modèles, d'une valeur de 593 francs, offerts gratuitement au Syndicat de l'ameublement de Bordeaux pour son école de dessin.

En parcourant la liste des commandes faites à l'atelier de moulage de l'Union, on est frappé de voir que le chiffre des pièces acquises en France ne s'élève qu'à 17,999 fr. 30, tandis que celles achetées par l'Étranger représente la somme de beaucoup supérieure de 24,810 fr. 30. Si l'on considère que l'unique commande faite par l'État, pour la somme modique de 5,355, francs a été envoyée à Chicago, où elle restera, il ressort clairement que les deux tiers des ventes de nos moulages sont faites à l'étranger qui vient chercher chez nous des documents et des modèles, j'allais dire les armes qui lui sont nécessaires pour nous combattre et nous enlever si nous n'y prenons garde, cette suprématie dans les arts appliqués à l'industrie qui, jusqu'à présent, ont maintenu la France au premier rang des nations civilisées. Ne peut-on même pas s'étonner, à bon droit, que cette France toujours généreuse et hospitalière, dont les ateliers et les manufactures acceptent avec empressement le concours des ouvriers étrangers, pour lesquels ils ne gardent aucun secret, n'ait pas encore été égalée, sinon surpassée, par ceux-là mêmes auxquels elle prête son concours le plus désintéressé? Et cependant, Messieurs, tous ceux de mes contemporains qui depuis plus de cinquante ans déjà ont pris une part active aux luttes que nous avons eu à soutenir contre la concurrence étrangère vous diront avec leur grande expérience que le moment n'est pas encore venu de trop nous alarmer. Par la variété de son goût toujours en éveil, son intelligence supérieure des choses de l'art et de l'industrie, la France n'a encore rien à envier aux nations rivales, et nous ne devons pas désespérer de la voir atteindre au plus haut degré de la perfectibilité, dont parfois les esprits les plus clairvoyants se mettent à douter, parce que cette perfectibilité ne s'avance que mystérieusement, en spirale, et qu'elle a l'air de reculer quand elle fait un pas de plus en avant.

ATELIER DE PHOTOGRAPHIE

Les dépenses de cet atelier se sont élevées en 1892 à la somme de 7,767 fr. 55, tandis que la vente au public n'atteignait que celle de 2,470 fr. 25. Mais en face de ce chiffre qui représente la somme argent entrée dans la Caisse de la Société, il y a lieu d'observer

que l'atelier de photographie a exécuté pour le compte de l'Union les travaux dont le chiffre s'élève :

En tirages divers	F.	2,470 25
En clichés augmentant la valeur de la collection		2,913 50
En créances à recouvrer		357 50
TOTAL	F.	5,741 25
Ce qui, avec la somme des ventes directes		2,026 35
Donne au total	F.	7,767 55

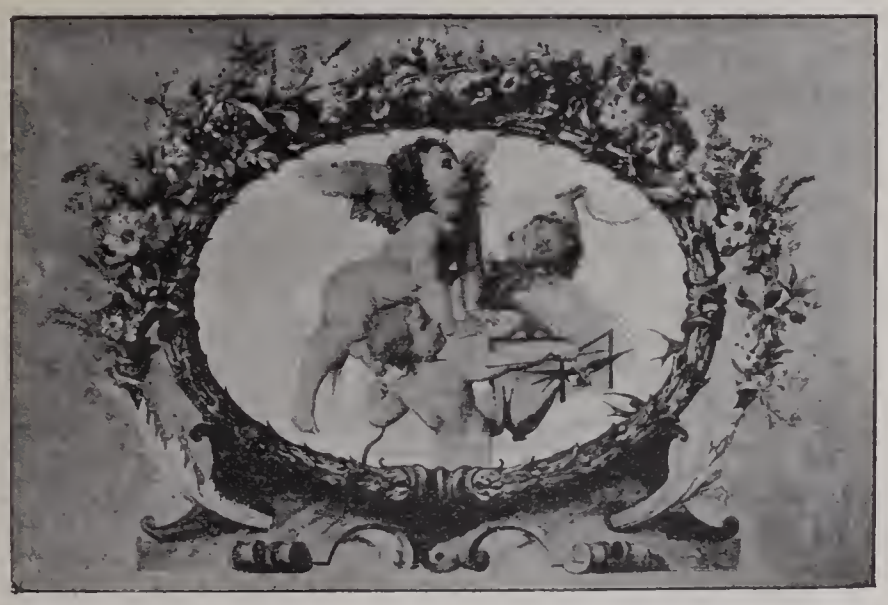
Soit un léger bénéfice de 255 fr. 50.

Néanmoins, le Conseil d'administration a pensé qu'il serait préférable de supprimer, quant à présent, le service de la photographie et de s'adresser à l'industrie privée. Cependant, pour assurer la conservation des clichés qui en forment le fonds, le tirage des épreuves ne cessera pas d'avoir lieu pour être mis à la disposition des visiteurs du Musée et des lecteurs de la bibliothèque de la place des Vosges qui désireraient les acquérir.

Tel est, Messieurs, le bilan exact des travaux et des résultats obtenus par la Commission de l'Enseignement pendant l'année 1892. J'espère qu'il aura votre approbation, ce qui lui sera un précieux encouragement pour l'engager à poursuivre sa tâche avec le concours dévoué des membres de la Commission.

CH. ROSSIGNEUX.

Paris, 29 avril 1893.



COMMISSION DES FINANCES

RAPPORT

DE M. ED. CORROYER, PRÉSIDENT DE LA COMMISSION

MESSIEURS,

J'ai l'honneur de vous présenter un compte rendu sommaire sur la situation de la Société, comprenant :

1° Le compte administratif des recettes et dépenses propres à la Société;

2° Le compte spécial de l'Exposition des Arts de la Femme;

3° Le bilan de l'Union centrale des Arts décoratifs au 31 décembre 1892.

COMPTE ADMINISTRATIF

RECETTES

	Souscriptions		4,810 »
Produits divers.	Commission sur vente de reproductions galvanoplastiques	580 10	
	Intérêts des loyers d'avance	150 »	
	Vente de catalogues et d'un herbier	58 25	
	Legs Biais	1,000 »	
	Remboursement d'un objet d'art	250 »	
	Montant d'un coupon de 4 1/2 o/o	10,595 50	
	Reliquat d'une opération de Bourse	134 10	
			12,767 95
Commission de l'Enseignement.	Vente de moulages	25,818 70	
	Vente de photographies	2,026 35	
	Revue, ventes d'années antérieures	991 50	
			28,836 55
Cotisation des Membres du Conseil			2,960 »
			49,374 50
Intérêts des fonds placés.	Intérêts des Bons du Trésor	221,600 »	
	Intérêts des rentes 3 o/o	100 »	
	Intérêts du compte courant chez Rothschild	1,032 45	
	Intérêts du compte des jetons de présence	45 80	
			222,778 25
	TOTAL DES RECETTES		272,152 75

DÉPENSES

	Personnel		52,850 65
	Loyer (place des Vosges et hangar)		6,609 »
Frais généraux.	Chauffage	1,294 30	
	Éclairage	605 55	
	Impressions et publicité	588 »	
	Frais de poste, télégraphe, téléphone	922 35	
	Frais de bureau et divers	3,213 70	
	Voitures et transports	309 05	
	Matériel	11,842 40	
	Entretien et installation	14,410 30	
	Contributions, assurances	2,522 55	
	Police	732,40	
			36,440 60
Commission de l'Enseignement.	Atelier de moulage	38,673 40	
	Atelier de photographie	7,512 30	
	Bibliothèque	11,005 95	
	Revue des Arts décoratifs	7,178 25	
			64,369 90
Commission du Musée.	Achat d'objets d'art	57,194 15	
	Réparation d'objets d'art	983 35	
			58,177 50
Réserve et Imprévus.	Exposition de Vienne	12 85	
	Impression de l'Annuaire	1,000 »	
	Prix de la Chambre syndicale du Bronze	86 25	
	Souscription à la statue de M. Alphand	500 »	
			1,599 10
	TOTAL DES DÉPENSES		220,046 75

COMPTE SPÉCIAL DE L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

RECETTES

Exposants (droits de place et remboursement de frais d'installation)		216,868 90
Concessions : buffet et bars	1,346 50	
— change et vestiaire	300 »	
		1,646 50
Recettes d'entrée au tourniquet		180,263 »
Ventes de cartes à prix réduits		2,655 »
Catalogues	6,556 »	
Programmes	1,973 50	
Chaises	3,138 60	
		11,668 10
Produits divers : remboursement de frais de vitrines des Écoles et de l'État		3,872 70
		416,974 20
Recettes des dioramas		19,457 50
TOTAL DES RECETTES ENCAISSÉES		436,431 70

DÉPENSES

Loyer du Palais	6,000 25
Prélèvement de l'Assistance publique	4,557 35
Personnel	46,060 55
Police	4,859 »
Impressions et publicité	18,890 25
Frais de poste	1,530 90
Frais de bureau et divers	3,815 10
Chauffage et éclairage	1,762 85
Matériel	731 35
A reporter	88,207 60

Report		88,207 60
Concerts		46,782 10
Catalogues, chaises, programmes		12,729 25
Voitures et transports		2,629 70
Délégué, remboursements à des exposants, divers, etc		4,679 15
Total des frais généraux		155,027 80
Installation de la nef	105,925 35	
— du premier étage	86,534 60	
Honoraires de l'architecte	9,952 »	
		202,411 95
		357,439 75
Dépenses des dioramas		67,743 45
TOTAL DES DÉPENSES PAYÉES		425,183 20

BALANCE

Montant du portefeuille au 1er janvier			5,710,337 »
Recettes de l'année.	Sur le budget ordinaire	272,152 75	
	Sur le compte de l'Exposition	436,431 70	
			708,584 45
TOTAL			6,418,921 45
Dépenses de l'année.	Payées sur le budget ordinaire	220,046 75	
	Payées sur le compte de l'Exposition	425,183 20	
			645,229 95
RESTE			5,773,691 50
dont il convient de déduire provenant d'une somme non employée (134,10) et de la moins-value des bons remboursés (6,291 90).			6,426 »
pour avoir le montant des valeurs en portefeuille et en Banque			5,767,265 50

BALANCE DE CAISSE

En caisse au 1er janvier 1892		3,179 50
Recettes encaissées.	Sur le budget ordinaire	49,374 50
	Sur le compte de l'Exposition	436,431 70
Recettes d'ordre		585,465 85
		1,074,451 55
Dépenses payées.	Sur le budget ordinaire	220,046 75
	Sur le compte de l'Exposition	425,183 20
Dépenses d'ordre		422,425 75
Solde au 31 décembre 1892		6,795 85
		1,074,451 55

MOUVEMENT DU CAPITAL

Au 1er janvier 1892, nous avions 554 Bons, représentant un capital de		5,607,260 95
Au 1er septembre 1892, il nous a été remboursé 203 Bons, représentant un capital de		2,036,291 90
Reste 351 Bons, représentant un capital de		3,570,969 05
Avec le produit du remboursement on a acheté :		
31,035 fr. de rente 3 0/0 amortissable, pour une somme de	1,029,870 85	
et 42,382 fr. de rente 4 1/2 0/0, pour une somme de	999,995 05	
Le solde	6,426 »	
est représenté par une somme de 134,10 prise en charge par la Caisse, et 6,291 90 représentant la prime d'achat des bons, laquelle a été diminuée de la réserve spéciale pour parer aux moins-values de remboursement.		
		2,036,291 90

Les comptes ainsi établis nous permettent de dresser le bilan ainsi qu'il suit :

BILAN

ACTIF

1° Valeurs réalisables.

Portefeuille	351 Bons du Trésor		3,570,969 05
	100 fr. de rente 3 o/o		2,929 45
	31,035 fr. de rente 3 o/o amortissable		1,029,870 58
	42,382 fr. de rente 4 1/2 o/o		999,995 05
			5,603,764 40
Valeurs en Banque	Compte courant chez Rothschild	142,077 70	
	Compte courant à la Société générale	9,483 90	
	Caisse des jetons au Comptoir d'escompte	5,143 65	
			156,705 25
Caisse	Solde au 1er janvier 1892		6,795 85
			5,767,265 50
Valeurs à encaisser	Intérêts des Bons du Trésor (4 mois)	46,800 »	
	Créances de l'atelier de moulage	16,998 90	
	Créances de l'Exposition	5,700 »	
			69,498 90
	TOTAL		5,836,764 40

2° Valeurs immobilisées.

Avance sur le loyer de la place des Vosges	3,000 »
Avance à la Compagnie du Gaz	344 »
Collections et matériel du Musée	958,936 50
Collections de moulages du Musée	51,287 90
Reproductions galvanoplastiques	57,501 50
Ouvrages et matériel de la Bibliothèque	128,716 35
Moules, modèles et matériel de l'atelier de moulage	136,471 »
Clichés, matériel et épreuves de la photographie	37,332 85
Toiles des sept dioramas, estimées	10,000 »
Total des valeurs immobilisées	1,383,590 10
Report des valeurs réalisables	5,836,764 40
TOTAL DE L'ACTIF	7,220,354 50

PASSIF

I. — Budget ordinaire.

Commission de l'Enseignement	Atelier de moulage	Facture Lagogué		512 »
		Mémoire Ravier		642 »
				1,154 »
Commission du Musée	Objets d'Art	Facture Carriès	1,300 »	
		Facture Guiraud	150 »	
		Facture Mannheim	225 75	
		Facture Leveillé	500 »	
	Réparation d'objets d'art		25 »	
				2,200 75
	TOTAL			3,354 75

II. — Compte de l'Exposition.

Récompenses	Médailles commémoratives	3,650 »	
	Diplômes	150 »	
			3,800 »
Conférences	Brochure de M. Lefébure		600 »
Frais d'installation	Solde des honoraires de M. Lorain	4,074 »	
	Remise en état des locaux	20,000 »	
			24,074 »
Total du passif de l'Exposition			28,474 »
Report du passif du budget ordinaire			3,354 75
TOTAL DU PASSIF			31,828 75

BALANCE GÉNÉRALE

Actif		7,220,354 50
Passif		31,828 75
Reste		7,188,525 75
qui, après défalcation des valeurs immobilisées		1,383,590 10
laisse disponible une somme de		5,804,935 65
Dont il convient de déduire les réserves suivantes :		
1° Réserve statutaire	150,000 »	
2° Réserve du compte des souscripteurs à vie	19,000 »	
3° Réserve pour création et dotation du Musée	5,500,000 »	
4° Réserve spéciale pour parer au remboursement des Bons du Trésor	60,969 05	
5° Réserve du compte de liquidation	10,000 »	
		5,739,969 05
Solde disponible		64,966 60

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

Le compte total de l'Exposition peut se résumer ainsi :

1° Dépenses	Payées dans l'année	425,183 20	
	Restant à payer (passif)	28,474 »	
			453,657 20
2° Recettes	Encaissées dans l'année	436,431 70	
	Créances à recouvrer (actif)	5,700 »	
	Valeur des toiles des dioramas	10,000 »	
			452,131 70
	Excédent de dépenses		1,525 50

Cet excédent provient surtout des dioramas, dont les recettes n'ont pas réalisé nos espérances.

Malgré cette légère moins-value, les comptes de la Société accusent un solde disponible de 64,000 francs, soit une augmentation de 18,000 francs sur l'exercice précédent.

Les opérations sont régulières, la comptabilité est bien tenue. Je vous propose en conséquence d'approuver les comptes de l'exercice 1892.

Le Président de la Commission des Finances,

Ed. CORROYER.

RAPPORT DES CENSEURS

Messieurs,

Conformément à l'article 19 de vos Statuts et pour obéir au mandat que vous m'avez confié, j'ai procédé à l'examen des comptes qui viennent de vous être soumis.

L'an dernier, cette tâche m'avait été facilitée par le concours éclairé de notre collègue M. Mourceau : j'ai dû cette année faire seul ce travail et vous me permettrez d'adresser à la mémoire de notre collègue disparu l'expression de nos regrets.

COMPTE ADMINISTRATIF

Les Recettes se sont élevées à	F.	272,152 75
Les Dépenses, à		220,046 75
Différence	F.	52,106 »

De l'examen de différents chapitres, il ressort des insuffisances de recettes relativement aux dépenses :

Sur l'atelier de moulage, près de	F.	13,000 »
Sur l'atelier de photographie		5,000 »

Mais ce déficit n'est qu'apparent, car il est dû à l'atelier de moulage une somme de 16,000 francs, compensant largement l'écart que nous venons de vous signaler.

Relativement aux prévisions budgétaires, les recettes sont supérieures aux prévisions d'une somme de 30,986 francs.

Ces plus-values tiennent à des revenus de fonds qui devaient être déplacés pour payer les travaux à entreprendre au quai d'Orsay, et qui ont continué à produire leurs intérêts, la concession ne vous ayant pas encore été accordée.

Les dépenses se sont élevées à 220,000 francs; elles n'avaient été prévues que pour une somme de 213,000 francs, soit un dépassement de 7,000 francs, qui porte surtout sur le matériel du Musée et sur les achats d'objets d'art. Un vote du Conseil avait, du reste, autorisé ces dépenses.

De l'examen de ce compte spécial des achats, il résulte qu'une part plus large a été faite à l'acquisition d'œuvres modernes. Je m'applaudis de cette tendance, car il me semble que c'est là le vrai but de l'Union centrale des Arts décoratifs. C'est sur les œuvres du présent, c'est sur les œuvres de demain que son action doit s'exercer. Nous devons préparer pour l'avenir la sélection des œuvres modernes dignes d'être mises de côté, faire, en un mot, pour les œuvres d'art, ce que le Luxembourg fait pour les œuvres de la peinture et de la sculpture.

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

Cette Exposition, dont nous ne pouvons que louer l'aménagement, n'a pas donné, au point de vue financier, les résultats que l'on était en droit d'en attendre.

Les dépenses ont dépassé les prévisions, surtout en ce qui concerne le diorama, qui a coûté à lui seul 67,743 francs et n'en a rapporté que près de 20,000. C'est donc, de ce chef seul, un déficit de 47,000 francs, déficit qui s'atténuera si on trouve à revendre avantageusement les sept toiles du diorama.

Quoi qu'il en soit, le bilan de l'Exposition peut se résumer comme suit :

Dépenses payées	425,183 »	
Reste à payer	28,174 »	
		453,657 »
Recettes encaissées	436,431 »	
Créance à recouvrir	5,700 »	
		442,131 »
Déficit		11,528 »

Ce déficit sera compensé par la valeur des toiles, fixée, pour mémoire, à 10,000 francs.

BILAN

Notre Société possède en valeurs réalisables une somme de 5,836,764 fr. 40, dont il faut déduire le passif de 31,828 francs, soit donc un disponible de 5,804,935 francs.

J'ai procédé à la vérification des titres en caisse.

On a mis à ma disposition tous les titres, toutes les pièces justificatives de dépenses, classées par chapitre avec un ordre et une méthode que j'ai le devoir de reconnaître.

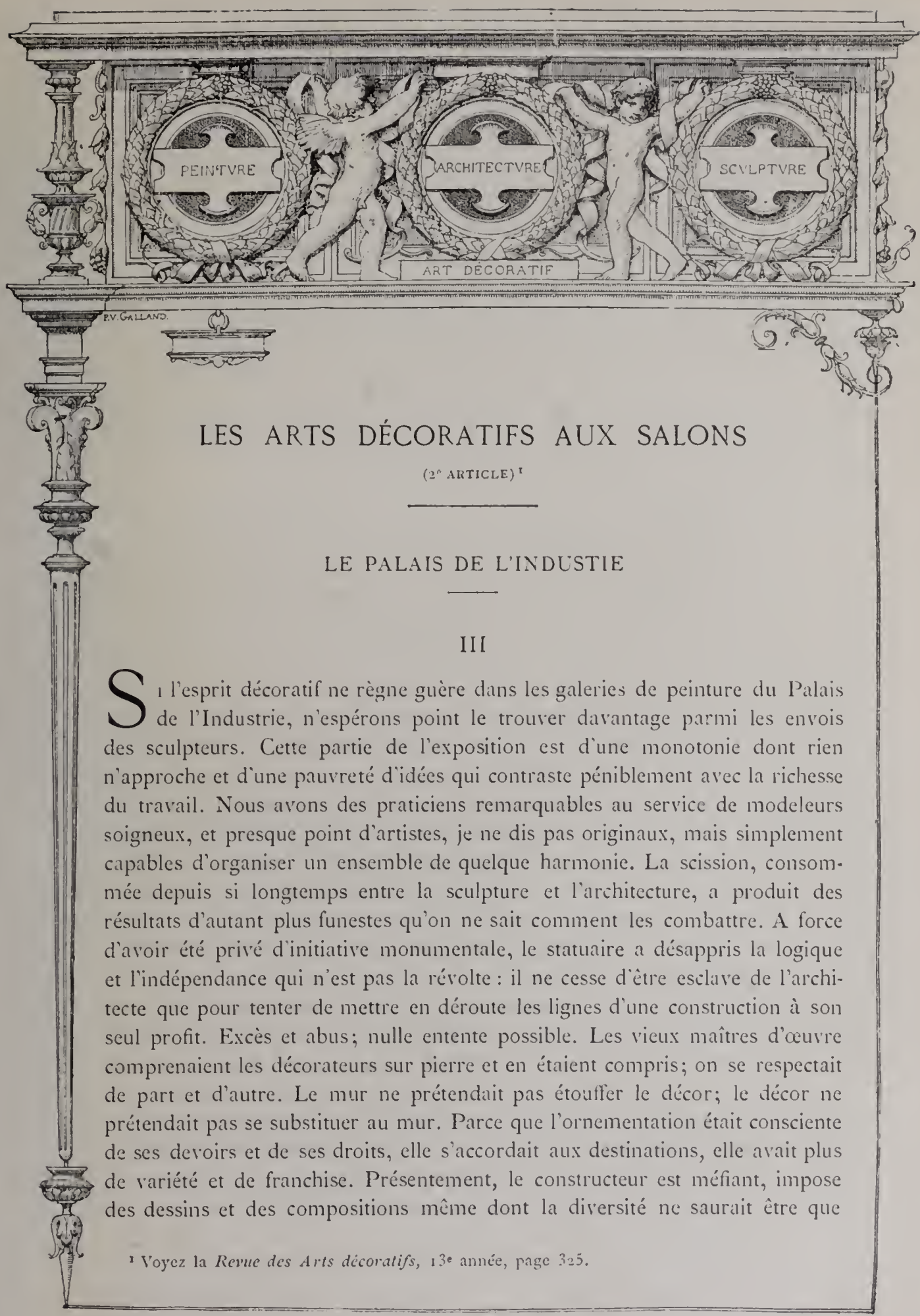
Je viens donc vous proposer, Messieurs, l'approbation des comptes de l'exercice 1892.

Paris, 20 avril 1892.

Signé : G. Gagneau.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guirande, 11.



LES ARTS DÉCORATIFS AUX SALONS

(2e ARTICLE)[1]

LE PALAIS DE L'INDUSTIE

III

Si l'esprit décoratif ne règne guère dans les galeries de peinture du Palais de l'Industrie, n'espérons point le trouver davantage parmi les envois des sculpteurs. Cette partie de l'exposition est d'une monotonie dont rien n'approche et d'une pauvreté d'idées qui contraste péniblement avec la richesse du travail. Nous avons des praticiens remarquables au service de modeleurs soigneux, et presque point d'artistes, je ne dis pas originaux, mais simplement capables d'organiser un ensemble de quelque harmonie. La scission, consommée depuis si longtemps entre la sculpture et l'architecture, a produit des résultats d'autant plus funestes qu'on ne sait comment les combattre. A force d'avoir été privé d'initiative monumentale, le statuaire a désappris la logique et l'indépendance qui n'est pas la révolte : il ne cesse d'être esclave de l'architecte que pour tenter de mettre en déroute les lignes d'une construction à son seul profit. Excès et abus; nulle entente possible. Les vieux maîtres d'œuvre comprenaient les décorateurs sur pierre et en étaient compris; on se respectait de part et d'autre. Le mur ne prétendait pas étouffer le décor; le décor ne prétendait pas se substituer au mur. Parce que l'ornementation était consciente de ses devoirs et de ses droits, elle s'accordait aux destinations, elle avait plus de variété et de franchise. Présentement, le constructeur est méfiant, impose des dessins et des compositions même dont la diversité ne saurait être que

[1] Voyez la *Revue des Arts décoratifs*, 13e année, page 325.

relative, et les artistes auxquels il s'adresse font quasi vanité de ne pas connaître les convenances architecturales. Pour en finir avec ce malentendu, l'on a introduit, à l'École des Beaux-Arts, un enseignement spécial dit « enseignement simultané des trois arts ». P.-V. Galland fut, si je ne me trompe, le premier à le dispenser aux élèves. A l'heure qu'il est, le titulaire de cette classe est M. Mayeux. Assurément, il est permis d'attendre de bons effets de cet effort encore nouveau. Mais le moyen de concilier les intérêts de l'art et les inéluctables nécessités modernes du bas prix de revient ? La sculpture coûte cher; on ne peut en multiplier les spécimens que par des sacrifices d'argent souvent difficiles. Embarras sur embarras. Sans doute, un homme sérieux a chance, de temps à autre, de rencontrer un artiste de génie facilitant la solution d'un problème particulier. Seulement le génie ne courra jamais les rues et, dans l'ordre de production qui nous occupe, la solution d'un problème particulier n'avance qu'à peu de chose. Les conditions économiques de notre monde développent uniquement la sculpture de musée. Qu'y voulez-vous faire ? Nous n'y pouvons rien, sinon faire entendre la bonne parole, généralement inutile, et jouir d'un chef-d'œuvre exemplaire, quand, par hasard, cette rareté s'offre à nos yeux.

S'en offre-t-il quelqu'un cette année ? Je ne le crois pas, tout au moins à notre point de vue spécial. Il est entendu que nos sculpteurs sont extraordinairement forts; nous l'avons dit et redit, personne ne l'ignore. Plusieurs d'entre eux prodiguent de belles figures de luxe, des figures très souples et très vivantes, qui font merveille sur un piédestal isolé et vues en tant qu'œuvres d'art de collection. J'aimerais mieux que leurs statues fussent conçues et exécutées pour une place déterminée, en conformité d'un dessein monumental, la part de l'artiste se dégageant d'elle-même, en ce cas, de celle du virtuose. Les gens du moyen âge pensaient, exactement comme les Grecs, qu'une œuvre produisant tout son effet en dehors de son lieu n'est pas une œuvre supérieure. C'est une vérité que je ne me risquerais même pas à prêcher aux imagiers du jour. Il savent ce qu'ils valent, mais ils se confinent un peu trop dans le sanctuaire de leur atelier. Leurs marbres et leurs plâtres sont présentés, là, le plus favorablement du monde. Nulle part ils ne font si bon effet. J'estime autant qu'il sied, j'admire autant qu'il faut cette statuaire de chambre. Mais où est donc la statuaire de plein air, la statuaire hardie et originale qui gagne à être vue à son plan, à sa distance, dans la perspective ou le raccourci d'un édifice ? Elle existe, évidemment... Elle existe à l'occasion. Le malheur veut que messieurs de l'ébauchoir soient trop grands seigneurs pour gravir, personnellement, les échelles des échafaudages, et même pour modeler leurs œuvres architecturales dans la dimension qu'elles doivent avoir. Ils livrent aux praticiens des figurines dont ceux-ci auront à faire des colosses. Notez que, le plus souvent, les praticiens font leur office loin des yeux des sculpteurs. Je connais un statuaire des mieux qualifiés qui, ayant achevé le modèle d'un œil-de-bœuf au moment de partir pour un voyage, laissa se commencer, se poursuivre et s'achever l'exécution en son absence. Lorsqu'il fut de retour, les derniers coups de ciseau étaient donnés et les échafaudages par terre. Il regarda son groupe et n'en parut pas très fier. Puis, il murmura : « Bah ! qu'aurais-je fait de plus si je n'étais pas parti ?... »

Donc, la plupart des ouvrages sculptés du Salon n'ont rien à voir avec la sculpture monumentale. Il en est, d'ailleurs, de charmants, comme la *Poésie héroïque,* de

M. Falguière, et de très vigoureux, comme les *Lutteurs,* de M. Charpentier. Qu'est-ce que la *Poésie héroïque?* Une nudité de femme extrêmement raffinée, d'un caractère élégant, délicat, quasi mondain, bien hanchée, essentiellement harmonieuse et taillée voluptueusement dans le marbre. On croirait que l'artiste, ayant entendu, dans quelque salon à la mode, une jeune Parisienne chanter des stances passionnées, a voulu demander au nu le secret de ses allures. C'est de la modernité au premier chef, — de la modernité à la façon de certaines figures décoratives de Paul Baudry. La chanteuse fait un pas vers nous, bien cambrée, déchevelée avec art, la lyre au bras d'où s'envole un accord. Elle chante d'une voix qui file ses sons. C'est infiniment personnel et du même style que la *Femme au paon* exposée naguère, mais non sans afféterie. A tout prendre, le signe individuel s'unit ici au piquant de la facture. Ce genre de figures n'est mauvais que lorsqu'il est imité, et seulement chez les imitateurs.

Les *Lutteurs* de M. Charpentier constituent un groupe en marbre d'une science et d'une force d'action frappantes. Nous en vîmes le plâtre, pour la première fois, à l'Exposition universelle de 1889. Dans la réalisation définitive, les deux athlètes aux prises n'ont rien perdu de leur énergie, de leur tension, de leur fureur, et leur élastique puissance s'est accentuée encore. Ce groupe violent atteste un tempérament singulièrement robuste. Il pourrait faire pendant aux *Coureurs,* en bronze, qui firent, il y a cinq ou six ans, tant d'honneur à M. Alfred Boucher. J'ai ouï, parfois, des amateurs se plaindre du peu d'expression morale de pareilles inventions. Il me paraît, quant à moi, que certaines recherches « d'expression morale » par trop littéraires rendent de telles tentatives d'expression audacieusement physiques et, d'ailleurs, parfaitement saines, aussi louables qu'utiles. L'abus de la littérature dans les arts plastiques conduit les uns à la négligence technique, et les autres à de regrettables exagérations. C'est la littérature qui nous vaut, par exemple, des œuvres tourmentées comme l'*Esclave et la Furie vengeresse,* de M. Captier. Que d'intentions soulignées! Quelle rhétorique outrancière! Est-ce la peine, vraiment, de nous conter des histoires exigeant des commentaires si étendus et si tendus? Et, d'autre part, voyez la *Sève,* de M. Larche. La sève! Une jeune femme au milieu de pousses printanières! Un corps où les modelés s'estompent sous prétexte de subtilité! Qui veut trop dire ne dit rien. L'auteur lui-même finit par ne plus se comprendre.

Ce M. Larche n'est pas, du reste, un talent commun, — il s'en faut. Je n'en veux pour preuve que son groupe en marbre : *La Prairie et le Ruisseau.* La Prairie saisit le Ruisseau bondissant et, sans plus de façon, l'embrasse. Le mouvement a de la grâce, l'exécution de la fraîcheur. Cette composition découpée, d'aspect fin, un peu fragile, plairait dans le cadre d'un jardin, sur un fond de verdure.

M. Akermann n'hésite pas à représenter en sculpture une *Gelée de printemps.* Du diable si j'eusse deviné son sujet en passant devant cette statue de jeune fille! Vous me direz que la *Gelée de printemps* n'est ni plus ni moins intraduisible que le *Crépuscule* qui séduit constamment les sculpteurs, et qu'un corps nu est un corps nu. D'accord: mais j'ai regret de voir des formes, même séduisantes, tendre à m'insinuer des idées que je ne puis saisir. L'idéal n'a point pour essence d'être insaisissable. Montrez-moi, si vous voulez, ainsi que M. Boucher, la *Nymphe à la coquille,* écoutant, souriante et charmée, le bourdonnement d'un coquillage, et frémissante de vie en tout

son être; ou, si vous préférez, à l'exemple de M. Hugues, la *Muse de la Source* au bord de sa vasque; montrez-moi ce qui vous conviendra, mais, pour Dieu! ne m'obsédez point de vaines énigmes. On ne demande pas mieux que de penser avec vous. Commencez donc par être clair. Personne ne s'attarde en des conversations avec des personnages fort distingués, mais, surtout, ténébreux...

Il va sans dire que les statues iconiques ne manquent pas plus qu'à l'ordinaire. Devant l'annuelle médiocrité de ces représentations d'hommes illustres, tel critique se récrie à son ordinaire, tandis qu'un autre cite un passage fameux de Denis Diderot : « Quoi de plus mesquin, de plus barbare, de plus mauvais goût que notre accoutrement français? Il ne faudrait qu'y assujettir la peinture et la sculpture pour perdre ces deux arts. Je voudrais bien savoir ce que les artistes à venir pourront faire de nous, sinon une assemblée de médecins et d'apothicaires? » En bonne foi, cela n'a pas le sens commun. Notre habillement actuel est plus laid encore que le costume d'il y a cent ans; mais le vêtement porté par un homme devient une expression de cet homme, et je défie bien qu'on le rende en surface vraie comme en vraie profondeur autrement qu'avec son habit. Le malheur veut qu'on ne se donne pas la peine d'étudier le caractère intime de l'habit sur le corps, d'en chercher le point et le joint en cherchant la pose. Dès lors, on tombe à l'à-peu-près toujours haïssable. Sous prétexte de pittoresque, on imagine des pantalons plissés comme des accordéons d'aveugles, des gilets ravinés et boursouflés, des redingotes aux sinuosités ridicules et d'étranges manteaux demi flottants. La pauvreté des statues iconiques vient principalement de ceci : que les sculpteurs ne regardent avec attention que le nu. Voyez plutôt si l'ajustement de Monge et sa perruque à l'*oiseau royal*, et si l'uniforme compliqué de Ney et de Bertrand ont empêché Rude de faire de ces trois portraits d'absolus chefs-d'œuvre.

M. Fagel a modelé la statue de Chevreul, le savant centenaire que nous avons tous connu. C'était un homme simple, bienveillant, nerveux, aux petits yeux très vifs, — un de ces vieillards cassés et ridés, mais en qui tout le long passé pétille. L'artiste s'est mis en devoir de le représenter au naturel. La vérité parle à chaque détail de ce portrait : la tête, les mains, la flexion des épaules voûtées, la netteté du corps sous le vêtement, la vie nerveuse, tout concorde et tout porte coup. L'auteur a triomphé des préjugés répandus, des difficultés inhérentes au genre, de celles aussi provenant de l'âge du modèle et de son insouci des élégances, par son esprit d'observation. Cette statue est une des plus sérieuses qui se puissent voir. Je veux bien qu'elle manque de séduction; mais elle ne prétend point remplacer le groupe de Carpeaux sur la façade de l'Opéra. Elle prétend, tout uniment, faire revivre à nos yeux Chevreul, et la prétention se justifie. C'est une œuvre large et minutieuse, une œuvre honnête, une œuvre vraie.

Nous entrons, avec M. Barrias, dans le domaine de la décoration proprement dite. La *Nature* est une figure de dimensions colossales commandée pour la façade de la Faculté de médecine de Bordeaux. Sous les traits d'une femme superbe, se dépouillant de ses longs voiles, apparaissant à la splendeur du jour dans l'éclat de sa beauté souple et généreuse, l'éternelle nourrice se révèle à la Science. Ses pieds posent sur un bloc où se cachent des animaux et des plantes, tout ce qui vit, tout ce qui végète, tout ce qui s'est transformé au fond des mystérieux creusets du sol et tout ce qui se transforme. La conception de la statue se complète par l'ingénieuse conception du soubassement.

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1893) : LES ARTS DU FEU

GRAND VASE EN PORCELAINE TENDRE DE SÈVRES

DÉCORÉS D'ÉMAUX TRANSLUCIDES CLOISONNÉS D'OR « VIGNE VIERGE ET PAPILLONS »

PAR M. F. THESMAR

IMP.-PHOT ARON FRÈRES, PARIS

Un autre envoi de M. Barrias est la tombe de l'architecte Guérinot, l'auteur du nouvel Hôtel de Ville de Poitiers. Assise sur un vieux chapiteau, une couronne funéraire à la main, une jeune femme aux longs vêtements de deuil se renverse à demi, lasse et douloureuse. Les œuvres de l'artiste se recommandent toujours d'une grande distinction sobre et sûre, d'une technique sage, largement conduite de l'ensemble aux détails.

Dans la cour de la Bibliothèque nationale, un piédestal vide attend le marbre de M. Coutan : *la Calligraphie*. Je ne vois pas jusqu'à quel point cette personnification valait un bloc pareil. La belle fille un peu banale, habillée en fantaisie, s'occupe à transcrire sur un livre les feuillets qu'elle tient à la main. A ses pieds traînent des rouleaux antiques et des chartes. On devrait bien renoncer à ces données de décoration purement conventionnelles. Les programmes décoratifs élaborés de toutes pièces dans les bureaux ou les commissions abondent en semblables banalités.

Je passe sur les groupes patriotiques, les allégories philosophiques et les amplifications d'usage. Un petit groupe en bronze de M. Fremiet, extrêmement spirituel, nous fait voir, sur la crête d'un toit parisien, un famille de chats en maraude, guettant une nichée de moineaux piaillant dans un pot à fleurs. Le robuste animalier, qui est, tout ensemble, un grand statuaire, — un artiste d'originalité, lui, du moins, — a de ces caprices où se divertit sa force. Cette bande de guetteurs à l'affût des innocences me rappelle assez la critique. Où nichent les talents personnels, dites-le-moi? Quand on se croit sur la piste, on accourt en bande. Les uns veulent protéger les oiselets découverts; mais les autres, pendant ce temps, méditent de leur tordre le cou. Seulement, n'ayez crainte : ce qui est fait pour vivre résiste même aux excès de protection, plus dangereux encore que les injustices.

IV

Ayant dit ainsi ce que j'avais à dire sur l'œuvre de sculpture aux Champs-Élysées, — œuvre bien modeste, en somme, en dépit du talent dépensé, et pour tout énoncer d'un mot, œuvre de facture et non de signifiance, — je me suis arrêté, mon carnet à la main, à ce qu'on nomme les petits ouvrages. Il est un genre, surtout, illustré jadis par de grands artistes, et qui a eu, sous nos yeux, une renaissance exquise : c'est la gravure en médailles. Si jamais un collectionneur délicat me demandait conseil, je le supplierais de se tourner vers nos médailleurs actuels et de réunir un choix de leurs plaquettes. M. Chaplain a été, dans cet ordre d'idées, le promoteur d'un mouvement fécond. Je me promets de donner quelque jour, ici-même, un aperçu des progrès accomplis depuis vingt ans dans ce domaine. La préoccupation de la médaille ou du médaillon n'est pas absolument nouvelle en notre école. David d'Angers ne compte-t-il pas, au premier rang de ses titres de gloire, la célèbre série de ses médaillons-portraits? Rude, le formidable statuaire de l'Arc-de-Triomphe, a fait de sa femme un délicieux médaillon, où revit en sa pureté le type de la femme au temps de Louis-Philippe, les cheveux plats, le chignon bas, les joues encadrées d'un paquet de boucles nouées de gros nœuds de ruban. On connaît de Carpeaux deux ou trois portraits de cet ordre, à reliefs plus faibles, d'un caractère et d'un art merveilleux. On en connaît aussi de Chapu d'une perfection adorable. M. Chaplain, technicien plus spécial, ne s'est pas appliqué seule-

ment à des portraitures : il a renouvelé, en l'épurant, la mode de la médaille commémorative, y faisant entrer, à la fois, plus de sens et plus d'intimité, plus de goût et plus d'imprévu. L'art du médailleur est un art de quintessence. Quelques centimètres carrés suffisent à figurer un raccourci d'histoire, à concentrer des idées en une fine allégorie, à noter l'aspect d'un monument, à caractériser même un paysage. Combien de services les médailles de l'antiquité n'ont-elles pas rendus à l'historien et à l'artiste! Que de jouissances celles de l'Italie du XVIe siècle ont ménagées au dilettante! Rendons grâces à M. Chaplain. Ayant tout étudié, il s'est inspiré des principes et n'a rien imité. Nous avons en lui un de ces hommes qui, des traditions, tirent des nouveautés vivantes. Les traditions sont des enseignements ou des jougs. Voir ce qui a été fait, pour l'homme intelligent, c'est se rendre compte de ce qu'on peut faire. Inutile de recommencer le passé quand le présent nous sollicite. La grande affaire, c'est de profiter des leçons pour ne rien perdre des moyens acquis, et y ajouter, s'il est possible, de même que le voyageur profite de toutes les constatations de ses devanciers pour aller plus loin. C'est ce qu'a fait M. Chaplain, et c'est par là que son influence s'est établie. Nos jeunes médailleurs doivent, sans exception, être considérés comme ses élèves, depuis M. Roty, qui a déjà gagné une illustration destinée à grandir, jusqu'à MM. Louis Bottée, Daniel Dupuis, Alphée Dubois, et bien d'autres.

M. Roty est représenté au Salon par huit plaquettes précieuses : un Menu pour M. le Préfet de police, des plaquettes offertes à M. Cambon, gouverneur de l'Algérie, par ses amis de Lyon; à M. Gérard, proviseur du lycée Condorcet, par ses professeurs; à M. Pasteur, par souscription nationale; la plaquette du cinquantenaire de la fondation de la maison Christofle, la plaquette de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Lyon, et la médaille de la Chambre de commerce de la même ville; enfin, une médaille de naissance intitulée : *la Maternité*. La place me fait défaut pour décrire ces admirables petites œuvres qui appelleraient de longues et minutieuses paroles; mais on voit la diversité des motifs et je dirai d'un mot que rien n'égale l'ingéniosité de l'artiste si ce n'est la souplesse exquise, variée, personnelle, infiniment sensible de son exécution. La plaquette offerte à M. Pasteur et la médaille de naissance sont, notamment, des pièces d'insigne valeur qui honorent fort notre époque. Imposer à la matière l'expression d'un temps, l'intimité d'une génération, n'est-ce pas là le but des vrais maîtres? Souhaitons que les familles riches — je ne parle pas uniquement des amateurs — se rattachent de plus en plus à cette pensée en favorisant par des commandes intéressantes les tendances des producteurs. Ainsi, pourquoi se satisfaire des courantes et commerciales médailles de mariage et d'anniversaires alors qu'on peut avoir à transmettre à ses enfants des œuvres individuelles, coûtant moins cher, après tout, qu'un gros diamant ou qu'une grosse perle, et qui sont à la fois, pour l'avenir, des reliques inestimables et de raffinés documents, de vrais titres de noblesse? Cette observation mérite d'être étendue encore à certains bijoux, et l'art du médailleur, à quelques égards, se confond avec celui du bijoutier et de l'orfèvre. M. Roty n'a-t-il pas exposé, naguère, un bracelet tout empreint d'un particulier sentiment du charme de la femme? Je pourrais invoquer, sur ce que l'on peut exprimer dans un bijou d'or ciselé, fût-ce une simple bague, l'opinion d'un maître orfèvre qui a montré souvent ce qui tient de poésie et de rêve en un peu d'or travaillé de main d'artiste et qui, mieux

que personne, écrit sur son art : je parle de M. Lucien Falize. Mais il suffit de le nommer. Son nom seul a le poids d'un argument.

Pour en revenir à nos sculpteurs de médailles, on leur reproche assez volontiers, aujourd'hui, l'emploi de la machine à réduire. Ce reproche prouve qu'on n'a pas de la machine Colas une juste notion. Remarquez, d'abord, que nombre de spécialistes possèdent l'appareil en question, qu'ils le manient eux-mêmes et qu'ils s'entendent fort bien à le gouverner, soit pour engraisser, soit pour amaigrir des formes. L'instrument fait donc partie de leur outillage; chacun en tire ce qu'il peut; on ne saurait assurément l'assimiler à l'objectif du photographe. En second lieu, notez que les belles médailles sortent toujours des mêmes ateliers : d'où il s'ensuit que la machine ne facilite leur tâche qu'aux hommes de talent, lesquels seraient de taille à se passer de son concours et s'entendent à préparer leur modelage en vue de l'effet à obtenir. Enfin, tout doit, en art, se mesurer aux résultats. Ce n'est pas le choix des moyens, c'est la fin qui importe. Nous n'avons cure des artifices dont les vieux maîtres ont pu se servir; leurs œuvres sont devant nous et nous les admirons. Que les modernes jouissent des mêmes franchises. La raison et l'équité les leur assurent. Si l'outillage le plus perfectionné ne réussit à produire des précieux exemplaires qu'en des mains privilégiées; si la pénétration des sujets, la beauté des arrangements, l'interprétation des formes, le caractère des détails faisant saillir les intentions, si l'invention, en un mot, que nulle mécanique ne suggère et même ne facilite, demeurent l'essentiel, c'est, apparemment, que l'art est aussi puissant que jamais. Les esprits chagrins n'auront pas la joie de triompher de cette vérité incontestable. Je crois la cause entendue.

V

Voilà qu'en furetant dans les bas-côtés du Palais de l'Industrie, plusieurs objets m'ont frappé qui ressortissent proprement à l'Art industriel : une pendule et des candélabres en bronze et marbre, formant garniture de cheminée, de M. Émile-André Boisseau : *le Lever de l'Aurore;* une pendule en bronze doré, ornée de grenats, montée en argent, de M. Adolphe Espié; une pendule encore, en bois de noyer, avec panneaux de buis et décoration en bronze doré et onyx, de Van der Kemp; un premier marteau de porte, en bronze, de M. Jacques Froment-Meurice : *le Dieu des forgerons;* un second, également en bronze, de M. Gustave Michel : *Poursuivant sa chimère;* une lampe en argent de M. Georges Lelièvre; une garniture en bois sculpté de M. L.-A. Guiffard; un cadre en bois sculpté, pour un miroir, de M. Loiseau-Bailly; un socle en acier, pris sur pièce, de M. P.-J. Philippon; diverses pièces d'étain, pichets et salières; des plats en métal; deux ou trois faïences, dont une fontaine avec son bassin, de M. L.-R. Carrier-Belleuse, et une salière Henri II, genre Saint-Porchaire, de M. Corplet. J'avoue qu'il n'y a, au total, rien de supérieur. Et, cependant, je ne puis dissimuler à quel point cette surprise m'est agréable. Eh quoi! subrepticement, le farouche Comité des Quatre-vingt-dix s'est ravisé! Il a bien voulu ouvrir la porte de son Salon à quelques objets d'utilité, sous la réserve qu'on n'en recevrait pas un qui ne relevât du dessin ou de la sculpture, c'est-à-dire où la traduction de la figure, de l'animal ou de la plante n'eût la principale part. Allez, la restriction nous touche peu! Où la main a passé, tout

le bras passe. Le Comité vient à résipiscence. Voyez donc! Quatre petites pages du catalogue, sur lesquelles les yeux ont pu ne pas tomber, portent ce titre : *Objets d'art.* La section des « objets d'art » existait sans qu'on s'en doutât. La victoire des industries est encore plus complète qu'on ne le soupçonnait. Nos seigneurs de la Société des Artistes sont, décidément, troublés par l'exemple des dissidents du Champ-de-Mars. *Gaudete, fratres.* La logique est la bonne déesse. Elle finit toujours par remonter sur ses autels.

VI

Arrivons au Champ-de-Mars. C'est ici le jardin des sculptures. J'y éprouve une réelle déception. Très peu d'œuvres m'arrêtent pour les admirer ou les discuter. Un groupe en bronze, à patine verte, de Mme Marie Cazin : *la Science et la Charité,* appelé à couronner un monument à la mémoire des docteurs H. Cazin et P. Perrochaux, à Berck-sur-Mer, nous montre une jeune femme bandant le bras d'un petit paysan blessé qu'une autre jeune femme, en cape boulonnaise, agenouillée, soutient et encourage. J'aime le talent mélancolique, de caractère agreste, de Mme Cazin. Il y a de rares qualités de sentiment dans ses trois figures; mais, de la femme assise à la femme agenouillée, en passant par l'enfant, la ligne tombe de gauche à droite, et le groupe se déjette, fâcheusement silhouetté. Il me semble aussi que certains morceaux de draperie sont ou trop fripés ou chiffonnés de petits plis. Trois bas-reliefs de la même artiste me plaisent davantage : un intérieur de dispensaire pour les enfants, une femme apprenant à lire à ses marmots, au seuil de sa maison toute verdoyante de feuilles de marronnier, et une *Visite à l'Accouchée,* exposée naguère en plâtre, et dont je goûte au plus haut point la rustique intimité. Ces bas-reliefs sont vraiment faits pour s'encastrer dans la pierre.

M. de Saint-Marceaux a été séduit par l'idée de représenter, en marbre, une jeune communiante dans ses amples voiles blancs. Elle ouvre la bouche, elle clôt pieusement les yeux : c'est le moment où le prêtre doit approcher l'hostie de ses lèvres. Je saisis la recherche d'expression mystique qui a sollicité le statuaire; je me rends compte de l'honnêteté de son effort. Cette statue n'est-elle pas, pourtant, simplement lourde en son empaquetage d'étoffes légères, appesanties par la matière même? Ayant fait très attentivement le tour de la figure, il m'a paru que l'appui de communion (une grille d'un dessin assez laid, d'ailleurs) enlevait beaucoup du caractère sculptural à l'aspect de face; que l'amas du voile et de la robe rendait l'aspect opposé boursouflé et disgracieux; que l'œuvre, enfin, ne révélait son entière signification que vue de profil. C'était donc en bas-relief ou, du moins, en haut-relief sur fond qu'il eût fallu traiter le sujet, et non en ronde-bosse. Je ne parlerai pas de la *Jeanne d'Arc brandissant son étendard pendant le sacre de Charles VII,* de l'auteur de la *Communiante,* ce modèle en plâtre me semblant une complète erreur.

M. Rodin fait saillir d'un bloc dûment équarri la tête nerveuse, au regard aigu, nettement volontaire, de notre ami à jamais regretté maître Jules Bastien-Lepage. Cette tête, d'une si ferme construction, d'une facture si libre, posée de trois quarts sur le fond, est une adaptation du chef de la statue érigée à Damvillers. Le bloc porte sur

un petit socle rectangulaire disposé comme pour recevoir une inscription, ou mieux une gravure au trait des *Foins* ou de quelque autre composition du grand peintre fervent à peindre « le portrait de son canton. » C'est une sorte de monument intime, robuste et original, digne de celui qu'il évoque et digne du fier sculpteur. Une figure pour un tombeau, de M. Lenoir, vaut aussi qu'on la mentionne. Elle représente l'*Amitié,* sous les traits d'une jeune femme simplement vêtue, son fichu noué à la taille, ramassant sur le sol des feuilles de lierre afin d'orner la couronne du souvenir. L'idée et le mouvement rompent avec la banalité des allégories de cimetière.

Au xve siècle, M. Albert Bartholomé se fût qualifié bravement : maître tombier. Qui ne se rappelle les sculptures funéraires d'originalité frappante exposées ces dernières années par cet artiste? Quant à moi, j'aurai toujours présent ce couple admirable du Salon passé, s'engageant d'un pas égal, calme et délibéré, sous l'arche sépulcrale. Larochefoucauld a écrit cette maxime : « Personne ne regarde en face ni le soleil ni la mort. » Le philosophe, cette fois, n'a point dit vrai : le sage ne craint pas de dévisager la mort, et il puise, en sa contemplation de l'au-delà, une force sereine. Je me souviens d'un grand mot prononcé par une femme vénérable : « Un moment vient où l'on a besoin de mourir comme on a besoin de dormir. » M. Bartholomé doit sentir ainsi. Mais, s'il traduit la noble quiétude de ceux qui marchent au-devant du mystère, après leur devoir accompli, il n'est pas insensible au déchirement de ceux qui demeurent. Quelques-unes de ses études de pleureuses sont, dans leurs proportions réduites, d'une émouvante beauté. Puis, à l'occasion, sa mélancolie a d'heureux caprices : j'en prends à témoin l'énigmatique et harmonieux alignement de figurines de femmes se heurtant à un mur de roches. Elles voudraient continuer leur route; impossible d'aller plus loin. Elles ne se retournent même pas; elles ont, en présence de l'obstacle, un étonnement candide, et elles se tiennent en attente, sans terreur, sans anxiété. Ce mur de granit, n'est-ce pas la fin nécessaire, l'idée moins funeste, après tout, qu'il ne semble et à laquelle on s'habitue? Les bustes même que sculpte M. Bartholomé ont je ne sais quoi de pensif et d'expectatif. Il saisit une jeune femme accoudée au rebord d'un meuble; il la replie sur un vague rêve ou sur une aspiration, et son art est grand par ceci, justement, que, toujours, il s'horizonne.

J'ai fort goûté un marbre de M. Jean Dampt : *le Baiser de l'aïeule.* Un buste ni plus ni moins, mais qui a tout l'accent d'une statue. La vieille, aux traits amaigris, se penche tendrement sur le visage poupin de l'enfantelet. Sa main sèche se fait douce pour soutenir cette jolie tête d'inconscient. L'artiste n'a point cherché ici d'excessifs symbolismes. A quoi bon l'arbitraire des quintessences où il lui arrive de s'égarer, lorsque le riche trésor de la vie s'ouvre de toutes parts? Rien ne vaut, à nous émouvoir, la simple vérité humaine, prise au vif. M. Dampt, au surplus, est un ingénieux esprit. Non content de modeler des statues, il combinera un bijou, il inventera un heurtoir en fer forgé. Une diversité de désirs est en lui qu'il tâche de réaliser et dont je le loue.

On a parlé beaucoup d'une *Ève accroupie* de M. Injalbert; on n'a pas eu tort de souligner ce fin, ce voluptueux travail de marbre. Les deux moyens bas-reliefs du sculpteur : « Poèmes idylliques » se rattachent non sans esprit à l'ancien genre de la Bacchanale et ne manquent point d'effet décoratif en leurs vives saillies accrochant la lumière ou jetant l'ombre. M. Injalbert, aussi, nous montre un marteau de porte en

bronze fondu à cire perdue, aux lignes aimablement enlacées. Je voudrais à de tels objets un sentiment plus libre, moins tourné aux préciosités de la Renaissance. Tout compte fait, l'on pense, manifestement, au Champ-de-Mars, à décorer nos maisons en détail. Cette tendance fait passer sur des pauvretés nombreuses. L'art moderne doit être un art pratique essentiellement.

Sur les médiocrités, on n'a qu'à se taire. Je n'ignore pas qu'on reproche aux Sociétaires du Salon dissident de trop se complaire aux petites œuvres, aux morceaux d'étagère, aux menus bronzes comme aux menus tableaux. Il y a du vrai dans ce reproche, surtout en ce qui concerne les peintures. Mais, d'autre part, pourquoi ne pas avouer que le Palais de l'Industrie nous fatigue de disproportions? Je me souviens de deux envois de M. Clarke et de M. Ferigoule, par exemple, où les figures ont, pour accessoires, un pressoir et un avant de bateau de grandeur naturelle. Ce ne sont point là, j'en conviens, morceaux d'étagère; mais les vraies conditions de l'art s'y trouvent-elles mieux respectées? Au fond, rien ne saurait s'imposer que par la logique du dessein et la franchise de l'expression. Regardez, à ce point de vue, les petits bronzes de M. Constantin Meunier. Scènes de la vie des forges, des mines et des hauts-fourneaux, traîneurs de lourdes masses, artisans en éternelle lutte avec le feu, noirs piocheurs des galeries souterraines, travailleurs ensevelis dans le muet travail, s'évoquent en leur vie d'écrasement, d'humaine bestialité, totalement rendue. J'appelle l'attention, encore, sur un vieux cheval de mines ramassé, la tête basse, les naseaux flairants, les yeux pleins de nuit, lent et machinal. Il n'est rien de plus beau. Cela n'est pas haut de 30 centimètres, et la forme se caractérise par son ampleur sculpturale, et la forte expression jaillit. On ferait de ce petit modèle un colosse qu'il ne serait pas plus grand. D'aussi loin qu'on l'aperçoive, il livre tout son secret. C'est là le style « essentiel » par excellence. Peut-être ne priera-t-on jamais le maître belge de s'essayer à décorer un pan d'architecture. Pourtant nul plus que lui ne donne la sensation de l'art monumental.

J'ai dit le mérite de nos praticiens du marbre et de la pierre. Nous avons, également, de remarquables fondeurs. D'année en année, la fonderie progresse. Le procédé à la cire perdue s'emploie toujours davantage et de mieux en mieux. Sommes-nous assez loin des bronzes de la Renaissance, aveuglément admirés jadis, et dont l'examen a fait découvrir des défectuosités graves! Au fameux haut-relief de la *Nymphe d'Anet,* de Benvenuto Cellini, fondu en seize pièces, nous pouvons opposer hardiment l'homogène coulée du haut-relief de M. Dalou, le *Mirabeau* du Corps législatif, réalisée par le pauvre Honoré Gonon. Et voici qu'à l'heure où nous sommes, M. Bingen s'apprête à fondre d'un jet, pour le parvis de la cathédrale de Reims, la belle *Jeanne d'Arc* équestre de M. Paul Dubois. Mais ces considérations m'amènent à m'occuper des industries proprement dites.

L. DE FOURCAUD.

(La fin prochainement.)

L'INDUSTRIE DE LA PORCELAINE A LIMOGES

VI[1]

LA MAISON E. GÉRARD, DUFRAISSEIX ET C°

Comme il a été dit déjà au cours de ces études, si certaines nécessités industrielles ou décoratives, certaines exigences fort légitimes de l'acheteur imposent encore à nos fabricants l'emploi de la peinture au feu de moufle, il est néanmoins bien évident que la peinture au grand feu — au feu de four — est la seule solution céramique, on pourrait même dire rationnelle, du problème de la décoration de la porcelaine. C'est même par suite des difficultés de la peinture au grand feu, du peu de ressources offertes par sa palette, que Bracquemont a pu émettre cette décourageante pensée : la porcelaine dure est indécorable.

Mais quoi qu'on puisse dire et prétendre, la porcelaine attendrie, qui d'ailleurs ne se décore pas aussi facilement qu'on l'avait espéré, la porcelaine attendrie ne saurait être considérée comme une porcelaine d'usage. Si la porcelaine dure était réellement indécorable, il faudrait nous résigner, non pas à voir fabriquer le service de table en pâte attendrie, ce qui ne saurait donner des résultats pratiques et industriels, mais à manger, même aux repas de grand apparat, dans de la porcelaine blanche, uniforme et sans gaietés.

Il faut bien avouer que jusqu'à présent la gamme des couleurs de grand feu n'offrait que des tons sans sonorité et en quelque sorte empreints de tristesse. Avec ses tons violâtres, à peu près sa seule ressource pour sortir du gris, la peinture au grand feu semblait vouée au demi-deuil, non heureusement au grand deuil, puisque ce dernier ne comporte que le blanc et le noir. Aujourd'hui il n'en est plus ainsi : grâce surtout aux persistants efforts de la maison Gérard et Dufraisseix, on ne peut plus dire que la porcelaine dure est indécorable, puisqu'à l'Exposition de Chicago le monde entier peut admirer les magnifiques services de la maison Gérard se présentant avec la plus aimable et la plus brillante parure décorative.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs* : 12e année, pages 192, 260 et 306; 13e année, pages 79 et 314.

Aujourd'hui que la peinture au grand feu est entrée dans une voie pratique, on l'appliquera à la décoration de la statuaire céramique, si l'on peut ainsi dire; le biscuit va donc disparaître, et, quant à moi, je ne dirai pas hélas! Le biscuit est une erreur, je dirais volontiers une inconséquence; le biscuit, qui a la prétention d'imiter le marbre, n'est déjà plus de la porcelaine, puisqu'on l'a privé de cette splendide couverte feldspathique, la triomphante gloire de la poterie kaolinique, ce qui est à peu près aussi intelligent que si par un procédé ingénieux on parvenait à enlever ses feux au diamant. Il est vrai que les statuettes émaillées en blanc ont un aspect bien froid; réfléchissant la lumière avec une sorte de violence, elles présentent, aux jours frisants, des méplats coupants, que l'on me passe l'expression. Mais une habile combinaison de teintes de grand feu qui font corps avec l'émail peut donner de très artistiques résultats. A Sèvres,

Service *Limoges* Service à chocolat.
(Maison Gérard, Dufraisseix et Cie.)

on a fait dans ce sens d'heureuses tentatives, et à l'Exposition de 1889 notre fabrique nationale montrait une petite figure émaillée, discrètement colorée, morceau véritablement exquis. Comme on le verra plus loin, la maison Gérard est entrée plus directement encore dans cette voie : elle y trouvera le succès. Il y aura alors la contagion de l'exemple, et nous serons délivrés du biscuit, de cet affreux biscuit dont on fit tant de ridicules bergères Florian ou de fades marquises Watteau; car il est bien loin de nous, ce gracieux XVIIIe siècle qui sut mettre de l'esprit en tout, même au biscuit!

MM. Gérard, Dufraisseix et Cie ont bien voulu m'admettre à visiter une exposition, intime en quelque sorte, qu'ils ont faite de leurs produits avant de les envoyer à Chicago. Je demande aux lecteurs de la *Revue* la permission de leur dire, mais rapidement, quelles furent mes impressions au cours d'une visite que je pris grand plaisir à prolonger.

Une harmonie douce, caressante pour l'œil, telle était la note générale. Il semble que les colorations de grand feu ne sauraient présenter de duretés; il y a eu, dirais-je, un effet de gemme. Peut-on concevoir des gemmes montrant des duretés de coloration? Non, car la dureté provient avant tout de la sécheresse. Or, par les hautes températures,

les couleurs se parfondent, s'incorporent intimement à l'émail. Dans de pareilles conditions il ne saurait y avoir sécheresse.

Lorsque l'on en vient à une analyse de détail, on remarque une rare unité dans l'effet produit, si je puis ainsi dire; la forme des pièces, la composition de leur décor, sa coloration concourent à obtenir cet effet; il s'agit de donner à l'esprit, de faire sur l'œil une impression aimable. Ce résultat a été demandé aux moyens les plus distingués et les plus élégants. Dammouse y a employé toutes les charmantes délicatesses, les grâces exquises de son talent si fin, si pur et si parfait.

La palette mise par la maison Gérard à la disposition de ses artistes permettant à ceux-ci d'atteindre à une variété de coloration tout à fait inconnue autrefois, des gris délicats, des roses, un ton saumon tout à fait particulier, un jaune puissant, d'autres jaunes à teintes soufrées, des verts très fins, des bruns, des bleus, etc., ne voilà-t-il pas un ensemble très suffisant de ressources décoratives? Il convient d'ajouter

Surtout de table en porcelaine de Limoges, décoré au grand feu.
Composition de M. DAMMOUSE.
(Maison GÉRARD, DUFRAISSEIX et Cie).

que les couleurs de four sont préparées chez MM. Gérard, Dufraisseix et Cie, de façon à ce que le peintre puisse les mêler ou les superposer. C'est là un avantage inappréciable, car non seulement il permet au décorateur une grande liberté d'allures, mais encore il assure à la production cette grande sûreté indispensable dans la pratique industrielle.

L'envoi de la maison Gérard et Dufraisseix à l'Exposition de Chicago comprend deux grands services, plusieurs services à café, des vases décoratifs, une série de pièces décorées au feu de moufle dont l'exécution ne laisse rien à désirer; mais ce qui fait l'originalité de cette production c'est surtout la décoration au feu de four.

Le service *Limoges* présente un ensemble véritablement magistral. La pièce du milieu, qui se développe sur une surface de 1 m. 50 sur 1 m. 20, est un véritable chef-d'œuvre de fabrication. Sa composition comprend un groupe de sculpture qui forme le centre, auquel se rattachent deux charmantes figures d'enfants à demi couchés; de grandes vasques aux formes largement mouvementées, séparées par des crosses ornées de guirlandes de fruits, se relient aux groupes de sculpture et forment avec eux un tout bien homogène.

La composition du surtout est due à M. Albert Dammouse, qui a modelé les

vasques dans un très beau sentiment des formes céramiques. Les motifs de sculpture ont été exécutés par M. Hexamer, un excellent artiste, plusieurs fois médaillé au Salon, et qui a obtenu un grand succès en Hollande avec sa belle statue de Spinoza.

Le groupe central se compose de plusieurs figures aux mouvements gracieux. Ces figures sont conçues dans un style familier en quelque sorte, un peu dans le sentiment de Jules Breton; mais sans recherche de la réalité du détail dans les costumes. Chacune d'elles exécute une action de la vie champêtre : l'une tient une chèvre d'une grande hardiesse de mouvement, l'autre porte une gerbe, etc.

Pour exécuter ce groupe central, il a fallu vaincre les plus grandes difficultés de la fabrication; on a dû employer de très habiles mouleurs pour mener à bien une telle besogne. Puis, la cuisson a demandé des soins particuliers : le « gauchissement » d'un de ces membres jetés avec tant de liberté dans des mouvements divers compromettait l'harmonie de l'ensemble; il fallait, en un mot, une cuisson complètement réussie. Elle a été obtenue, et la pièce, absolument irréprochable, doit faire l'admiration de tous les praticiens.

Les vasques sont également d'une exécution fort remarquable, et là encore il a fallu triompher de difficultés considérables; ces vasques sont de très grandes dimensions et leurs bords contournés en larges volutes. Mais M. Dammouse, qui connaît à fond les difficultés de la fabrication, a bien eu soin de les composer de façon à triompher des dangers de la cuisson. Au feu, rien n'a fléchi. Le résultat a été parfait.

Deux bouts de table complètent cet ensemble décoratif. Chacune de ces pièces comporte une grande vasque surmontée d'une statuette de femme, l'une tient une gerbe de blé, l'autre une corbeille de fruits. Ces deux motifs, qui se relient au groupe central pour la composition de leur attitude et de leur mouvement, ont été exécutés par M. Michel, un sculpteur de beaucoup de talent plusieurs fois récompensé aux Salons annuels.

Jusqu'ici, dans les grands surtouts exécutés à Limoges, les sujets, — figures, animaux ou plantes — avaient été traités en biscuit resté blanc, car les biscuits colorés sont d'un aspect vulgaire et banal véritablement intolérable, qui depuis bien longtemps les a fait, et à juste titre, repousser par les amateurs. Mais le biscuit blanc, avec ses profils secs, ses modelés pauvres particulièrement durs à la lumière produit des effets d'une singulière tristesse. MM. Gérard et Dufraisseix ont rompu avec une tradition trop longtemps continuée : ils ont émaillé les figures de leurs surtouts, ils les ont revêtus d'une chaude coloration conçue dans une donnée décorative largement comprise. L'idée fera son chemin, soyez-en assurés, au grand bénéfice de la fabrication artistique. En effet, qui voulait du surtout en biscuit venant mettre sa note froide sur la pâleur des nappes? Le métal depuis longtemps avait remplacé la céramique sur nos tables. On reviendra au surtout en porcelaine maintenant qu'il se présente à nous revêtu d'une coloration aimable dont les sonorités sont rendues encore plus chantantes par les réveils éclatants de la lumière se jouant sur l'émail. Bientôt le surtout en argenterie, avec ses effets de clinquant, aura fait son temps. Mais je m'arrête. Limousin, une certaine réserve m'est imposée, en l'espèce. Par une conséquence évidemment quelque peu bizarre, c'est en médisant de l'orfèvrerie que je me mettrais dans le cas de me voir accusé d'être orfèvre.

Le service *Limoges* qui accompagne les grandes pièces décoratives dont nous

venons de nous occuper est entièrement décoré au grand feu; l'effet obtenu est à la fois noble et charmant. Les formes qui se rattachent au style Louis XV, sont somptueuses, mais sans cette pompe d'un goût douteux que l'on regrettait dans certains services qui figuraient en 1889 dans la section étrangère. Ici la note juste n'a pas été dépassée; nous sommes en présence d'une œuvre d'un caractère bien français, où l'élégance sert en quelque sorte de passeport à la richesse.

Le service *Limoges* nous offre un éclatant exemple des avantages artistiques présentés par la décoration au grand feu. Les couleurs employées faisant corps avec l'émail, celui-ci conserve tout son éclat; ici point de ces taches opaques, lourdes, ternes, qui trop souvent déshonorent la peinture au feu de moufle. L'œil est doucement caressé par des harmonies vibrantes sans violence parce qu'elles sont sans dureté, sans sécheresse; le feu, ce suprême harmonisateur, en parfondant les tons a donné à la décoration un aspect satisfaisant absolument l'esprit, qui, instinctivement, éprouve un sentiment de révolte devant le contresens, le barbarisme de goût que présente le genre de décoration usité chez certains fabricants, lesquels, sous prétexte de feu de moufle, jettent sur l'éclatante couverte feldspathique une ornementation qui l'attriste et l'assombrit. Ces praticiens agissent avec autant de logique et de convenance qu'un brodeur qui ornerait un velours splendide d'une soutache en vulgaire ficelle.

Service de boudoir en porcelaine de Limoges.
(Maison Gérard, Dufraisseix et Cie.)

D'ailleurs, il faut convenir que jusqu'ici la décoration au grand feu n'avait pas donné des résultats complètement satisfaisants. Devant les difficultés qu'elle présentait, les fabricants se sentaient pris de quelque timidité et n'osaient s'y livrer que sur une échelle des plus restreintes. En rendant pratiques les procédés de la peinture au grand feu, grâce aux perfectionnements qu'ils y ont introduits en complétant leur palette dans une large mesure, MM. Gérard, Dufraisseix et Cie ont fait de ce genre une ressource décorative véritablement industrielle. Leurs envois à Chicago nous montrent qu'un immense progrès vient de s'accomplir dans la production de la porcelaine : la peinture au grand feu a cessé d'être un tour de force.

A côté du service *Limoges* nous en voyons figurer un second, le service conçu

dans une donnée plus familière, plus intime; les formes très simples sont fort élégantes et la décoration, qui s'allie très bien avec quelques légers ornements en relief, a été entendue dans une gamme singulièrement gracieuse : l'effet est charmant.

Un mot des moyens décoratifs à l'aide desquels l'artiste a su obtenir de si aimables effets n'est pas inutile ici. Sur une couverte crème d'une extrême finesse sont jetés, près des ornements en relief, de légers nuages d'une teinte rose d'une délicatesse infinie; quelques gracieuses fleurettes en barbotine blanche ou revêtue parfois d'une riche coloration où domine un beau ton jaune complètent la décoration en y ajoutant le sourire de leur note discrètement gaie. MM. Gérard et Dufraisseix nous montrent aussi ce service ayant conservé dans quelques parties le superbe blanc de notre admirable porcelaine : dans l'assiette, par exemple, le marli seul a reçu la teinte crème, le fond est blanc. L'effet est très piquant.

Service *Ruban :* Décor rose sur fond ivoire, au grand feu de four.
(Maison Gérard, Dufraisseix et Cie.)

On remarquait encore, à l'exposition dont il est ici question, de nombreux services à thé ou à café de décors très variés, mais présentant tous un charmant aspect, et exerçant doucement leur séduction par des effets d'une rare élégance, des fonds de grand feu, crème, gris, rose, saumon, turquoise, etc., sur lesquels sont jetés, avec beaucoup de grâce, une légère et sobre ornementation empruntée à la fleur. Tels sont les éléments décoratifs employés; il en a été tiré le plus agréable parti.

Très remarquables les divers vases d'ornements de dimensions variées dont Albert Dammouse, l'artiste impeccable, a donné les modèles d'un galbe si pur; une décoration d'une tonalité très délicate se développe pleine d'élégance savamment étudiée.

Ces pièces si artistiques ne doivent pas faire oublier une production tout à fait industrielle, celle-là, mais qui n'en est pas moins intéressante; je veux parler de ces impressions en bleu de four d'un aspect si puissant et si décoratif. Il y a là une veine à exploiter, que l'on me passe l'expression.

Notons enfin, en terminant, la nombreuse série des pièces décorées au feu de moufle. Ce genre, on l'a vu, ne constitue pas la spécialité de la maison; cependant, par divers spécimens on peut se convaincre qu'il y est traité parfois avec une réelle supériorité.

En résumé, la maison Gérard et Dufraisseix a su donner à sa production une

enviable originalité. En s'adonnant avec cette originalité et ce succès à la décoration au grand feu, elle s'est fait une place à part dans la fabrication de la porcelaine. Sans doute elle sera suivie dans la voie où elle est entrée avec tant de décision, mais elle aura le mérite d'avoir donné le signal; il est permis de croire que longtemps encore elle marchera à la tête des fabricants rivaux qui vont chercher à l'imiter.

***

Les lecteurs de la *Revue* prendront peut-être quelque intérêt aux notes suivantes sur l'histoire d'une fabrique dont l'exhibition à Chicago sera certainement une des plus remarquées dans le groupe des céramistes français.

La maison Gérard a succédé à la maison Alluaud, établie dès 1808 dans les locaux

Pièces diverses en porcelaine de Limoges (Maison Gérard, Dufraisseix et Cie).

actuels[1]. Elle est pourvue d'un outillage perfectionné et occupe sept cents ouvriers. Tous les détails de la fabrication y étant l'objet d'une sollicitude particulière, les produits se font remarquer par leur perfection industrielle.

D'autre part, la maison Gérard a bien compris que la porcelaine pouvait et devait conquérir sa place au premier rang des arts industriels; depuis de longues années ses directeurs ne reculent devant aucuns sacrifices pour rendre leur production aussi artistique que possible. C'est ainsi qu'ils se sont assuré le concours de céramistes

1. M. François Alluaud père, ingénieur-géographe du roi, était devenu propriétaire, conjointement avec M. Élie Leymarie de Lavergne, de vastes carrières de kaolin découvertes dans les environs de Saint-Yrieix. Pour écouler ses produits, il établit, en 1784, une première fabrique à Bordeaux; en 1788, il devint directeur de l'annexe limousine de la manufacture royale de Sèvres; en 1793, il établit dans cette ville une petite fabrique à laquelle son fils, François Alluaud, devenu plus tard l'ami de Brongniard, donna de grands développements. C'est cette usine qui, en 1808, fut installée dans des bâtiments élevés exprès pour la recevoir, et qui, considérablement agrandis, sont encore occupés par la fabrique Gérard et Dufraisseix.

de premier ordre parmi lesquels il suffira de citer Albert Dammouse, dont le talent magistral, aux élégantes allures, a toutes les qualités qu'il faut pour régénérer artistiquement le plus délicat des produits de la céramique.

Enfin, en parvenant à faire entrer la peinture de grand feu dans le domaine de la pratique industrielle, la maison Gérard a, en quelque sorte, créé un produit nouveau; en effet, n'est-ce point une chose véritablement nouvelle que cette superbe porcelaine de service décorée logiquement, pour ainsi dire, à l'aide de procédés qui ne font rien perdre à la matière de sa haute valeur céramique?

En terminant cette étude, j'ajouterai que M. Gérard se rattache par sa famille au vieil Étienne Baignol, le premier en date comme peut-être en science de ces praticiens limousins qui modestement, sans réclame, ont tant fait pour l'industrie de la porcelaine. Le souvenir du « père Baignol », mort en 1814, est encore bien vivant dans les fabriques et les ateliers de Limoges, où l'expression « aller voir Baignol », pour signifier « mourir », est d'un usage courant; superstition si l'on veut, mais il me semble qu'il n'est pas inutile de noter en passant ces vieux souvenirs, ces antiques traditions. J'avoue ma faiblesse : je me sens envahi par un sentiment respectueux lorsque, au cours d'une visite à la fabrique Gérard et Dufraisseix, je me trouve sous l'ombrage de quelques magnifiques vieux arbres qui entendirent sans doute converser ensemble François Alluaud et Étienne Baignol, ces pères de l'industrie porcelainière à Limoges.

(A suivre.) CAMILLE LEYMARIE.

Vase en porcelaine, décoré par M. Albert Dammouse.

Enfant chassant un papillon. Émail de Claudius Popelin.
(Exposition de son œuvre au Musée des Arts décoratifs.)

EXPOSITION DES ŒUVRES DE CLAUDIUS POPELIN

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

L'ART décoratif a fait, l'an dernier, deux pertes cruelles, particulièrement sensibles à l'Union centrale : à quelques mois d'intervalle, deux de ses adhérents de la première heure, deux grands artistes, deux hommes de la plus haute valeur intellectuelle, Claudius Popelin et P.-V. Galland, disparaissaient, emportés l'un et l'autre dans toute la vigueur de leur talent et laissant un vide que rien ne comblera. L'Union centrale ne saurait trop honorer leur mémoire.

Déjà son président leur a, dans son discours à la dernière Assemblée générale, payé un juste tribut d'éloges et de regrets. On a pensé que cela n'était pas assez, et, sur la proposition du président de la Commission du Musée, il a été décidé qu'une exposition des œuvres de Claudius Popelin serait ouverte au Musée des Arts décoratifs, le jour anniversaire de sa mort. Il est à supposer qu'une manifestation analogue consacrera la mémoire de Galland, dont les œuvres d'ailleurs occupent depuis longtemps toute une des principales salles du Musée.

C'est précisément au centre de cette salle même, une des plus grandes et des mieux éclairées, qu'a été organisée l'exposition ouverte le 18 mai dernier, pour être fermée le 15 juin. Par un rapprochement non cherché, mais heureux et touchant, nos deux illustres morts se sont donc trouvés ainsi réunis dans un même milieu, se partageant la sympathie et l'admiration.

Au moment de la mort de Claudius Popelin, la *Revue des Arts décoratifs* lui a déjà consacré une brève notice; depuis, M. L. Falize, un des membres de l'Union centrale, un écrivain des plus autorisés, a donné à la *Gazette des Beaux-Arts* un article très étendu, aussi intéressant qu'instructif, et contenant sur le grand émailleur et sur son œuvre les détails biographiques et techniques les plus complets et les plus précis.

Les organisateurs de l'Exposition ne pouvaient songer à réunir toute la série des œuvres de Popelin, bien qu'il ait relativement peu produit; mais ils sont parvenus à en obtenir des heureux possesseurs un nombre assez considérable pour donner une idée à peu près complète du talent de l'artiste. Le catalogue compte 77 numéros, et plusieurs émaux, dessins, etc., ont été apportés à l'exposition trop tard pour y pouvoir être mentionnés.

La peinture sur émail, qui devait faire la gloire de Popelin, ne l'avait pas attiré tout d'abord; il avait débuté par la peinture à l'huile, sous la direction d'Ary Scheffer. Notre exposition nous montre un spécimen des plus intéressants de cette première phase de son talent : c'est l'esquisse d'un tableau que nous croyons encore en la possession de M. Gustave Popelin, son fils, l'auteur du beau portrait que sa pitié filiale nous a confié. « Elle représente,

nous écrit l'aimable amateur qui l'a prêtée, l'imprimerie de Robert Estienne. Le maître offre au cardinal Du Bellay un exemplaire de la Bible fraîchement sortie de ses presses. A gauche, et autour d'une table, sont groupés des personnages dont la réunion en tel lieu et en tel moment n'est pas trop forcée, entre autres Calvin et Rabelais... La chaleur de l'esquisse est celle du tempérament pictural que Popelin tenait de la nature et qu'il laissa trop amortir au souffle tiède d'Ary Scheffer, son maître. Mais, dans cette composition qui date de sa jeunesse, on admire déjà sa haute culture d'esprit et son goût pour les lettres et l'érudition. A vingt-cinq ans, rien que par le choix d'un tel sujet, Popelin annonçait à coup sûr les beaux livres qu'il devait publier plus tard. »

Ces beaux livres : *L'Art du potier*, *L'Art et l'Émail*, *Les Vieux Arts du feu*, *L'Émail des peintres*, œuvres de Claudius Popelin; *Rabelais*, *Manette Salomon*, d'autres encore, revêtus d'élégantes reliures où s'enchâssent des plaques d'émail s'harmonisant avec le sujet du volume, figurent à l'exposition et n'en sont pas le moindre attrait. Dans la même vitrine sont disposés des bijoux et des boîtes qui montrent toute l'ingénieuse fantaisie du talent de l'émailleur.

Autour, sur les parois, s'alignent les œuvres plus sérieuses, les portraits et les figures allégoriques : le portrait équestre de *Jules César;* celui de *Henri IV;* ce charmant *Gaston de Foix*, que M. Falize a encadré d'une belle bordure en argent ciselé; *Bacon*, l'une des figures d'un grand émail : *La Vérité et ses disciples; Pedro de Hérédia*, en armure niellée d'or, se détachant sur un fond jaune d'ocre; *Colin d'Ambly*, et enfin *Napoléon III* en costume héroïque, accompagné de figures allégoriques et des médaillons de *Clovis*, *Charlemagne*, *Hugues Capet* et *Napoléon Ier; Minerve*, *Diane*, *Venise*, *Rome*, etc. Puis une suite de portraits en camaïeu d'or, que Popelin avait entreprise dans les dernières années de sa vie, et qui représentent des personnages célèbres du second Empire : le *Prince Napoléon*, le *Maréchal Canrobert*, *Victor Duruy*, *Émile Ollivier*, le *Comte Benedetti;* des littérateurs et des savants : *Émile Augier*, *F. Coppée*, *Alexandre Dumas fils*, *Renan*, le *Baron Larrey*, *Auguste Daubrée*, *Popelin* lui-même, etc.

Cette exposition aura eu le privilège de révéler Popelin sous un aspect peu connu de son talent, c'est-à-dire comme aquarelliste : tout le fond de la salle est occupé par une série de feuilles d'éventails décorées de fleurs de la plus remarquable exécution, d'une vigueur, d'un éclat, d'une vérité incomparables qu'on n'aurait pas soupçonnés chez l'élève d'Ary Scheffer; il y a également un grand paravent à quatre feuilles occupées par des buissons de roses véritablement merveilleux, qui a excité l'étonnement et l'admiration de tous les visiteurs : c'est un meuble digne d'un souverain ou d'un musée.

Popelin, paraît-il, a fait aussi des essais de céramique, des peintures sur faïence très personnelles, dont il eût été bien intéressant de montrer des spécimens au public; mais les organisateurs de l'exposition en ont été informés trop tard, et cela est fort regrettable.

Cette exposition aura duré un mois à peine; aura-t-elle beaucoup contribué à la glorification de Claudius Popelin, à la vulgarisation de sa renommée? Espérons-le, n'y comptons pas trop.

Quoi qu'il en soit, il faut remercier l'*Union centrale* d'avoir si noblement rendu un hommage suprême au grand artiste. P. G.

UNE LETTRE DE M. ALFRED MEYER

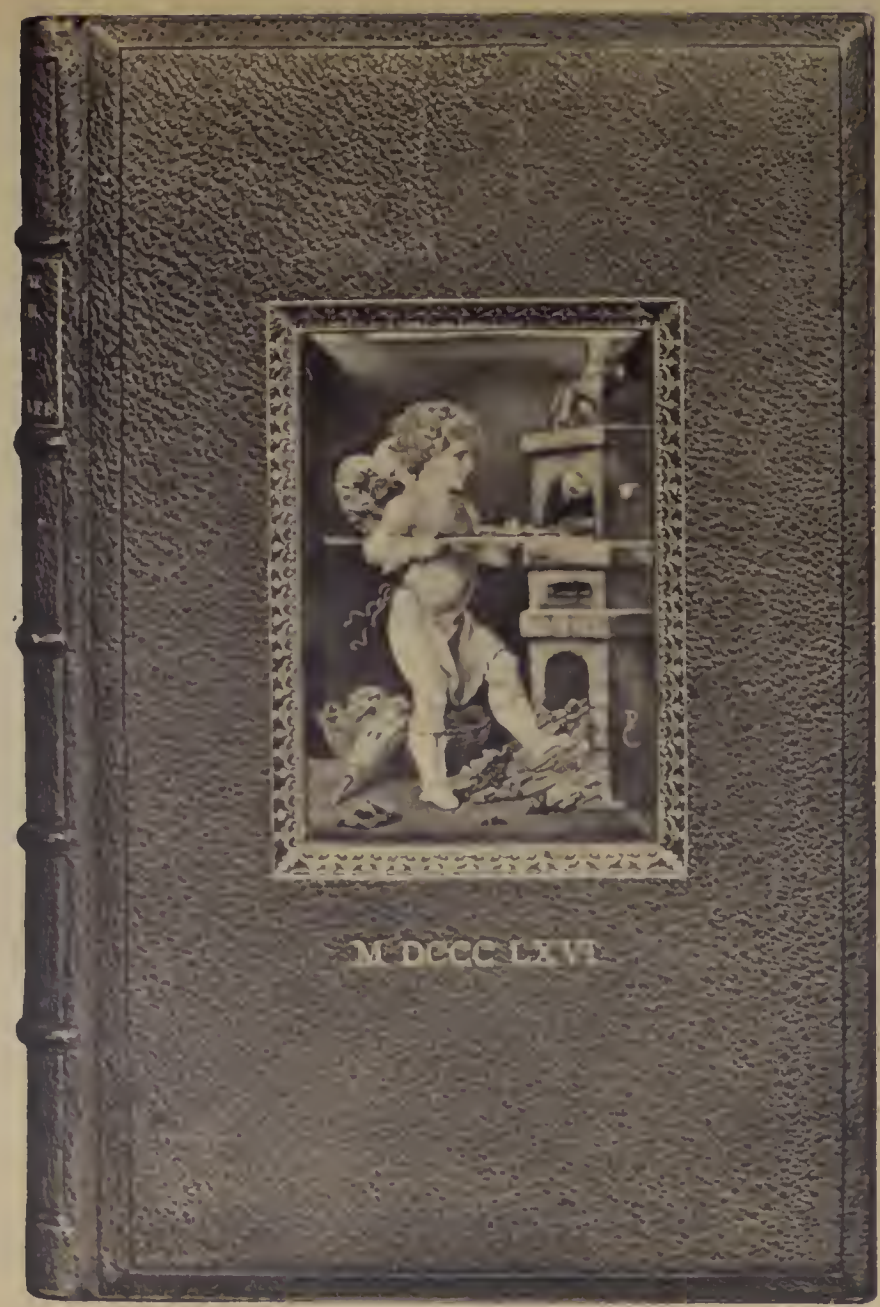
A propos de l'Exposition des œuvres de Claudius Popelin, nous recevons la lettre suivante :

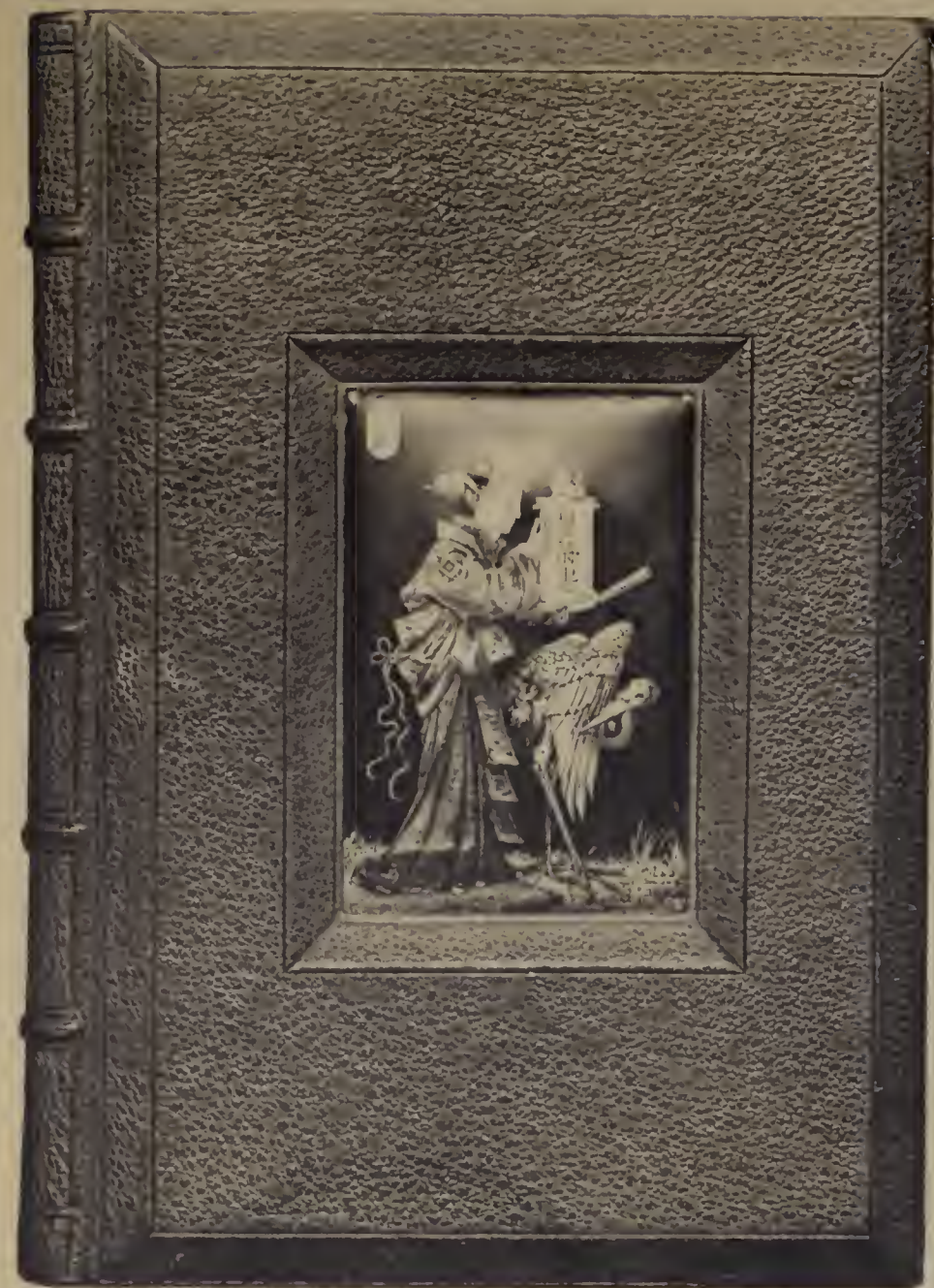
A Monsieur Victor CHAMPIER,
Directeur de la *Revue des Arts décoratifs*.

Monsieur le Directeur,

Je viens vous prier de vouloir bien accorder une place dans votre belle Revue *à la réclamation que j'ai l'honneur de vous adresser.*

L'ÉMAIL (XIXe SIÈCLE)





IMP.-PHOT. ARON FRÈRES, PARIS

RELIURES DÉCORÉES D'ÉMAUX, EXÉCUTÉS PAR CLAUDIUS POPELIN

1. *L'émail des Peintres* — 2. *Le livre de Jade*

(EXPOSITION DE SON ŒUVRE AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

A l'occasion de l'exposition des œuvres de M. Claudius Popelin, M. Gustave Larroumet, membre de l'Institut, dans une préface lui attribue l'honneur d'avoir retrouvé le secret des colorations des anciens émailleurs du XVIe *siècle.*

La bonne foi de M. Larroumet a été surprise, car M. Popelin a appris ces secrets de M. Alfred Meyer, qui les lui a enseignés.

Dans des articles publiés au journal la France, *des 11, 18, 20 novembre 1863, M. le comte Horace de Viel Castel a constaté ce fait, de l'aveu même de M. Popelin.*

M. Riocreux, conservateur des collections de Sèvres, auquel M. Popelin devait la collaboration de M. Meyer, a rétabli les faits en faveur de M. Meyer, comme le prouve la correspondance de M. Popelin, que j'ai entre les mains.

Enfin, dans une lettre du 17 octobre 1892, M. Falize, qui me demandait des renseignements au sujet de l'émail, m'écrivait cette phrase :

« Ne craignez pas, cher Monsieur, que j'attribue à M. Cl. Popelin le mérite d'avoir retrouvé l'art de peindre sur émail et la renaissance des procédés limousins, — puisque lui-même m'a conté qu'il l'avait appris de vous. »

Je suis persuadé que M. Larroumet sera heureux de l'insertion de ma réclamation, qui, en rétablissant les faits, rectifie l'erreur qu'il a commise bien involontairement.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance des meilleurs sentiments de votre très dévoué serviteur.

C. MEYER.

Paris, le 12 juin 1893.

L'Exposition de Chicago est-elle un « four » ?
La nomination de M. de Fourcaud à l'École des Beaux-Arts.
Le 3e concours de la Société d'Encouragement à l'art et à l'industrie.

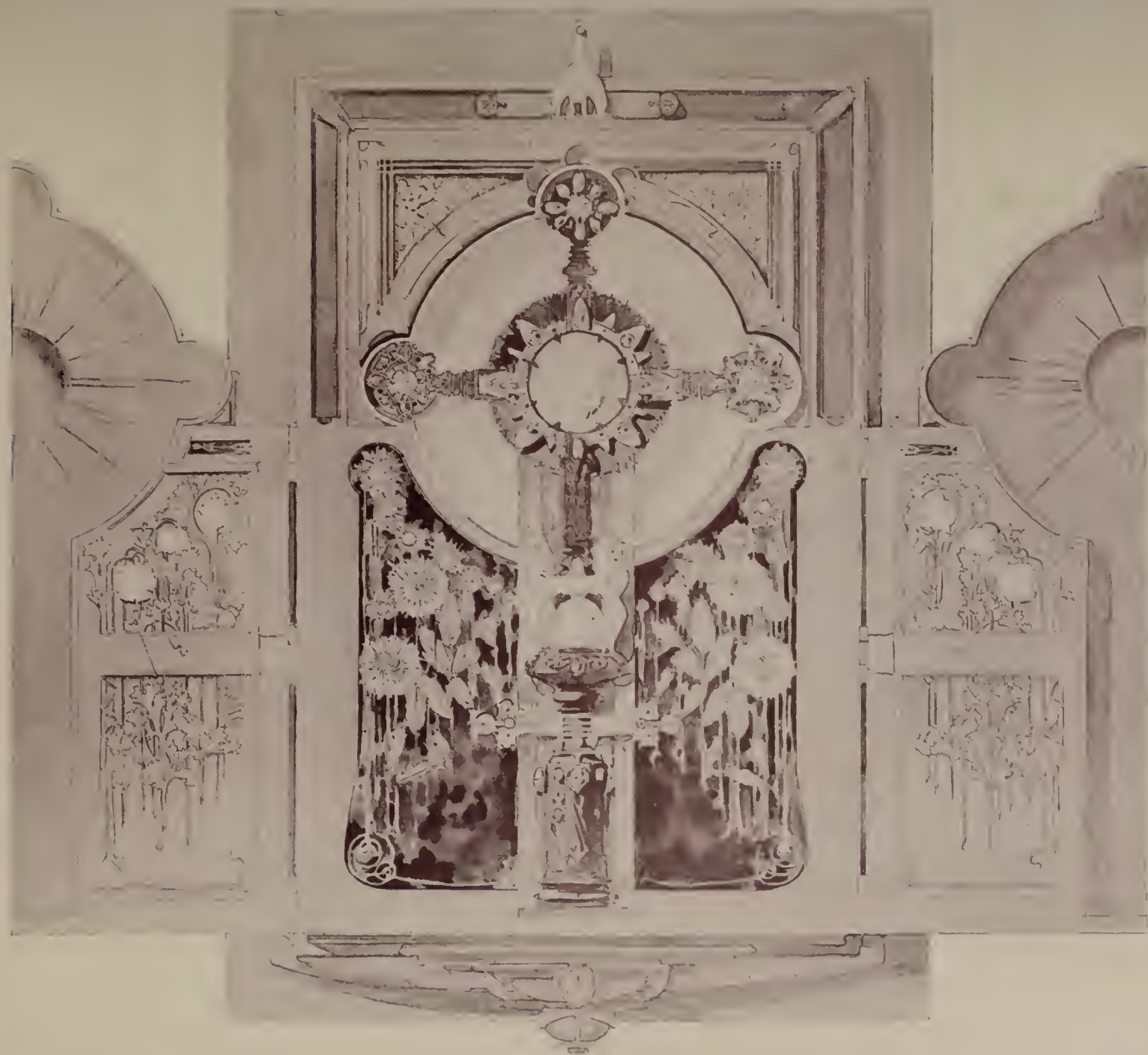
Le directeur de la *Revue des Arts décoratifs,* chargé par le ministère des Beaux-Arts d'une mission d'étude à l'Exposition de Chicago, en présence des retards considérables apportés à l'organisation des diverses sections de la *World's Fair,* s'est vu forcé d'ajourner son départ pour les États-Unis, d'abord fixé au mois de mai. Nous ne commencerons donc que dans notre numéro du mois d'août prochain la publication des articles longuement développés dans lesquels il présentera les résultats de l'enquête qui lui a été confiée sur les industries d'art de la France et des pays étrangers.

L'Exposition de Chicago, de l'avis de tous les hommes compétents qui l'ont visitée, offre le plus sérieux, le plus vif intérêt. Elle contient pour nous une foule d'enseignements, que la *Revue des Arts décoratifs* saura mettre en relief.

Sans doute, à Paris, où l'on est prompt à l'ironie et où l'on a conservé un souvenir glorieux des splendeurs du Centenaire de 1889, on s'est vite hâté, après réception des premières nouvelles de Chicago, de conclure que l'Exposition serait un insuccès, que notre industrie française n'avait rien à y gagner ni rien à y apprendre, etc.

Nous ne saurions mettre trop en garde nos amis contre le défaut de notre caractère

CONCOURS ORGANISÉ PAR LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE (1893)



PROJETS DE CADRES A VOLETS CONTENANT UN OBJET PRÉCIEUX

COMPOSITION DE M. DOUTRELIGNE (1er Prix), ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS INDUSTRIELS DE ROUBAIX

national, qui nous pousse aux jugements extrêmes et trop rapides. Il est peut-être fâcheux que l'attitude de la Direction supérieure de l'Exposition de Chicago ait forcé la France, avec seize autres nations, à se déclarer hors concours. Mais il ne faut pas que le mouvement de mauvaise humeur provoqué par la décision que nous ne prendrons point part aux opérations du jury dégénère en découragement. Cela serait de la puérilité. Si l'on veut avoir une idée saine et exacte de ce qu'est véritablement l'Exposition de Chicago et des avantages que nos fabricants peuvent y trouver, on n'a qu'à lire dans le *Temps* du 21 juin dernier l'article publié à son retour et presque au débotté par M. Camille Krantz, notre commissaire général. Nous y relevons les déclarations suivantes :

« L'Exposition de Chicago peut être considérée comme un très grand succès, en ce sens que les exposants y sont venus de tous les points du monde et qu'ils y ont apporté une participation très brillante. L'Europe entière a donné, et en particulier l'Allemagne et la France... Malheureusement, ce qui manque, c'est le côté attrayant. On ne s'amuse pas à l'Exposition, de même qu'il est difficile d'y faire un bon dîner... *Le principal, c'est que nos exposants ont commencé à faire des affaires.* On peut avoir la certitude que la plupart des objets expédiés, surtout les articles de grand luxe, resteront en Amérique et ne reviendront en Europe que sous l'agréable forme de dollars dans la poche des exposants. La clientèle riche et élégante de Chicago connaît le chemin de la section française, et la vente marche ferme... Notre pays a eu grandement raison de concourir à cette fête universelle, et ce concours se traduira à brève échéance par des résultats importants pour la nation française. »

Paroles de bon augure que celles-là. Nous espérons bientôt prouver ici même que la France n'a pas à recueillir de l'Exposition de Chicago que des résultats pécuniaires, de l'honneur et des profits, mais aussi quelques salutaires leçons.

***

C'est avec une joie profonde que nous avons appris, le mois dernier, la nomination de notre collaborateur et ami Louis de Fourcaud, comme professeur d'esthétique et d'histoire de l'Art à l'École nationale des Beaux-Arts, en remplacement de Taine. Depuis douze ans qu'il nous donne dans cette *Revue*, où l'on trouve de lui tant de maîtresses pages, son concours fidèle et précieux, nos lecteurs ont pu apprécier l'éclat de son talent, la hauteur de ses vues, ses rares et puissantes qualités d'écrivain. Le *Rapport général* qu'il a publié ici même (voyez le Ve volume de la *Revue des Arts décoratifs*) sur l'exposition organisée en 1884 par l'Union centrale des Arts décoratifs est une œuvre de premier ordre. Tout ce qui est sorti de sa plume depuis dix-huit ans, — études critiques sur l'art, la littérature, la musique, — semé par lui dans la *Vie moderne*, le *Gaulois*, la *Gazette des Beaux-Arts*, dans vingt recueils, et qu'il a constamment dédaigné de réunir en volumes, malgré nos pressantes instances, tout cela est marqué au coin d'une mâle originalité et a la grande allure, le souffle, la consistance, l'homogénéité doctrinale par où se reconnaissent les maîtres de la pensée, les chefs intellectuels d'une génération.

Fourcaud n'est pas seulement un homme de talent : c'est un caractère. Indifférent à la gloriole, aux gentilles et vaines bagatelles de la renommée, il n'a de passion, d'application âpre, tenace, vigoureuse, que pour le triomphe de ses doctrines esthétiques. Sous ce rapport, je ne connais, dans le monde des arts, qu'un seul homme qui l'égale : c'est Louis Courajod. Même noblesse d'idéal, même intransigeance fougueuse de philosophe retranché dans une conviction comme dans une forteresse.

On peut en être assuré, du haut de sa chaire de l'École des Beaux-Arts, Fourcaud va donner bientôt un retentissement considérable aux idées que nous n'avons cessé de défendre ensemble dans la *Revue des Arts décoratifs* sur l'unité de l'Art. Est-ce le ministre, M. Poincaré, qu'il faut féliciter d'un tel choix? Est-ce plutôt M. Roujon, qui montre, depuis qu'il est directeur des Beaux-Arts, tant de perspicacité et sait toujours toucher juste? Faisons-en honneur à tous deux.

***

La Société d'Encouragement à l'art et à l'industrie, fondée par M. Gustave Sandoz, et présidée aujourd'hui par M. Follot, vient d'organiser son troisième concours. Il a eu lieu les 6, 7, 8, 9 et 10 mai dernier avec un succès qui ne cesse de grandir.

Tandis que, lors du premier concours, en 1891, on avait compté 120 concurrents, et 156 en 1892, il s'en est trouvé 223 cette année. Le sujet était le suivant : *Projet d'un cadre à volets entourant un objet précieux, plaque d'ivoire, de métal, fragment d'étoffe ancienne*, etc.

Nous publions aujourd'hui, dans nos planches hors texte, la reproduction du projet classé le premier par le jury, et, comme pour le concours de 1892, nous donnerons ultérieurement les compositions des autres lauréats.

Mais, tout en exprimant bien haut notre sympathie pour l'œuvre généreuse de la Société d'Encouragement à l'art et à l'industrie, nous tenons à faire connaître avec franchise notre opinion sur les dangers que nous semblent présenter ces concours tels qu'ils sont actuellement organisés. Nous croyons qu'il y a pour elle mieux à faire, et c'est ce que nous dirons dans notre prochain numéro.

JUDEX.

COURRIER DE L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

L'École de broderie de Dusseldorf. — Pendant la période de quatre années qui suivit 1884, le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs de Berlin acquit un assez grand nombre de broderies et autres ouvrages féminins. Au commencement de 1889, une dame fut chargée, comme directrice, de la surveillance du musée des étoffes, et l'on chercha dès lors à utiliser les richesses de ce musée pour l'instruction des jeunes ouvrières. A cet effet, on résolut de fonder une école spéciale de broderies à Dusseldorf, qui paraissait devoir être le siège naturel d'un semblable établissement. Mais il fallait se procurer de l'argent, et 50,000 marcs étaient nécessaires pour les premiers frais. Le 28 mars 1890, on ouvrit une souscription en offrant au public 1,000 actions de 50 marcs. Malheureusement, l'argent ne vint pas, et, à la fin de novembre, on n'avait encore réuni que 6,000 marcs. L'école s'ouvrit néanmoins, malgré ces faibles ressources, au mois d'avril 1891, et ses débuts furent assez heureux : 12 élèves s'étaient fait inscrire, dont 10 permanentes et 2 temporaires. Parmi les 10 premières, les 6 plus habiles furent autorisées à rester deux ans de plus à l'école pour perfectionner leur instruction. Pour le second cours, les élèves étaient au nombre de 18; pour le troisième, qui s'est ouvert le 1er janvier 1892, leur nombre était également de 18. L'école est maintenant en pleine marche, et les services qu'elle rend sont des plus importants.

Une école de dessin industriel vient d'être fondée à Carlsruhe dans le but de former des professeurs pour l'École des Arts décoratifs.

Le gouvernement grand-ducal badois vient d'affecter un crédit de 33,000 marcs pour l'achat de la collection d'objets d'art du peintre Gimbel, décédé dernièrement à Baden-Baden, ainsi que pour l'acquisition d'une partie de la collection Vincent, mise aux enchères il y a environ deux ans à Constance. Ces achats sont destinés au Muséum des Arts décoratifs de Carlsruhe. — *(Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins.)*

On va commencer prochainement à Munich la construction d'un musée national. Une Commission vient d'être nommée pour arrêter le plan définitif. — *Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins.*

L'Union céramique industrielle d'Allemagne vient d'ouvrir un concours entre tous les artistes céramistes allemands pour l'établissement d'un vase décoratif à fleurs avec jardinière en porcelaine ou en faïence. Une somme de 350 marcs sera partagée comme prix entre les auteurs des trois meilleurs projets.

L'exposition des travaux des concurrents a lieu à Cobourg, en ce présent mois de juin. Les travaux primés deviendront de droit la propriété de l'Union.

Collection des modèles de l'Union centrale des Arts décoratifs a Berlin. — Le Règlement de la collection des modèles de l'Union centrale des Arts décoratifs de Berlin vient de paraître au commencement de cette année. Les salles sont ouvertes tous les jours de la semaine de dix heures à trois heures et de quatre heures à dix heures du soir. Tous les membres de l'Union, sur la présentation de leur carte, peuvent recevoir communication des planches ou dessins et les emporter chez eux contre reçu. Toutefois, chaque membre ne peut pas emporter plus de quinze planches à la fois. On ne peut conserver la même planche plus de trois semaines consécutives. En cas de retard, le délinquant est exposé à une amende de 1 marc; de plus, les planches qu'il détient lui sont réclamées par un délégué spécial. Les pertes ou dégradations donnent lieu à une indemnité payée par qui de droit.

On se rendra compte de l'importance de cette collection quand on saura qu'elle renferme plus de 3,800 numéros différents.

L'administration de l'Union des Arts décoratifs de Pforzheim a décidé d'organiser pour cette annnée 1893 une exposition spéciale de bijouterie, dont l'ouverture coïncidera avec celle du Musée des Arts décoratifs. On sait qu'il existe à Pforzheim une école de bijouterie qui jouit d'une grande renommée.

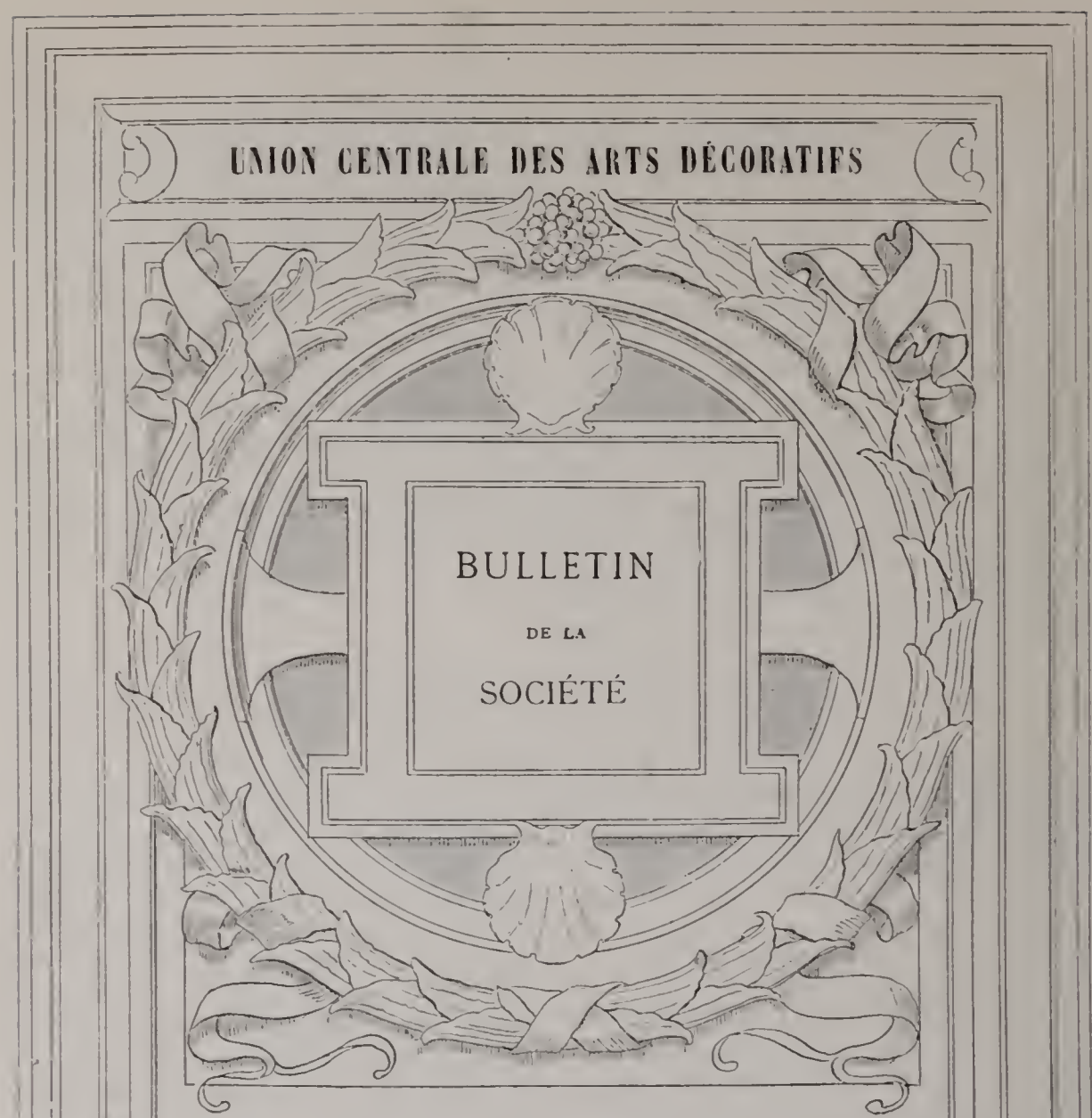
Exposition d'éventails a Dresde. — L'intérêt très légitime qu'a excité, l'an passé, l'exposition d'éventails de Carlsruhe, a donné l'idée d'organiser à Dresde, dans les salles du Muséum des Arts décoratifs, une exposition des éventails fabriqués par les artistes saxons et destinés à l'Exposition de Chicago. Ces éventails sont-ils destinés à remporter la victoire sur leurs concurrents de l'autre côté des mers? L'avenir nous l'apprendra; mais on ne peut nier, s'il faut en croire le journal *l'Atelier*, qu'il n'y en a peut-être pas un seul qui soit absolument irréprochable et puisse être cité comme un modèle à imiter. Les artistes saxons font trop bon marché des lois de l'esthétique, qui résultent en partie de l'accord entre la décoration d'un objet et l'usage auquel il est destiné.

Au point de vue de la peinture, aucun reproche n'est à adresser à ces artistes; ils savent leur métier, mais ils manquent parfois de goût dans le choix et dans la disposition de leurs sujets; il y a certaines compositions qui sont absolument à rejeter. — *(Maler Zeitung.)*

Tout récemment, les ouvriers graveurs sur argent de Sheffield ont tenu une réunion pour s'occuper de leurs intérêts professionnels. Ils ont résolu de se former en Société afin de pouvoir donner au commerce de l'argent gravé tout le développement qu'il mérite. — *(The Jeweller and Metalworker.)*

ÉTATS-UNIS

Don de 500,000 dollars pour les écoles professionnelles. — Le don de 500,000 dollars que M. J. Pierpont Morgan vient de faire aux écoles professionnelles de New-York a appelé l'attention sur l'utilité de ces établissements au point de vue de l'éducation technique des apprentis. Cette utilité est niée par les *Trades Unions*, qui refusent de donner aux apprentis autre chose qu'une éducation purement pratique. La première idée des créateurs des écoles professionnelles a été de fonder des établissements où l'éducation technique se combinât avec l'expérience et où les apprentis pussent s'instruire aussi bien théoriquement que pratiquement, en profitant des connaissances acquises par leurs anciens. On ne comprend pas que cette idée si juste ait pu rencontrer des adversaires. Les *Trades Unions* disent maintenant à leurs apprentis : « Allez et apprenez votre métier comme vous pourrez, car nous ne vous l'apprendrons pas dans un atelier. Nous ne souhaitons pas que notre métier possède beaucoup d'ouvriers instruits. » Ce n'est pas là comprendre les vrais intérêts des ouvriers. On ne gagne rien à laisser les gens dans l'ignorance. Certes, on n'ignore pas qu'une once d'expérience pratique vaut mieux qu'une livre de connaissance théorique, mais on sait aussi que la routine de l'atelier ne vaut rien. Dans les écoles professionnelles, on s'efforce d'allier dans une juste mesure la théorie et la pratique, et c'est là que se trouve la vérité en fait d'instruction pour les ouvriers d'art. — *(The Decorator and Furnisher.)*



CONSEIL D'ADMINISTRATION

Conformément aux Statuts et à l'article 8 du Règlement intérieur, l'élection du Bureau du Conseil a eu lieu dans la séance du 26 mai, première réunion après l'Assemblée générale.

Présidence de M. Braquenié, doyen d'âge.

Le scrutin a donné les résultats suivants : 27 votants.

M. G. Berger est réélu *président* par 26 voix.

M. Henri Bouilhet est réélu *vice-président* délégué par 25 voix.

M. Corroyer est réélu *vice-président* par 26 voix.

M. Guillaume est réélu *vice-président* par 26 voix.

M. Aynard est nommé *vice-président* par 24 voix.

Les deux *secrétaires*, MM. Krafft et Lefébure, sont réélus par 26 voix chacun.

M. Braquenié est réélu *trésorier* par 25 voix.

M. Falize obtient 1 voix pour la *vice-présidence*.

Le résultat du scrutin une fois proclamé, M. Braquenié cède la présidence à M. Berger.

En prenant place au fauteuil, M. Georges Berger remercie le Conseil de la nouvelle preuve de confiance qu'il lui donne. Il est heureux d'inaugurer cet exercice avec l'appui des sentiments de concorde et de l'harmonie des vues générales dont il reçoit le témoignage. Il rappelle que l'*Union centrale* a, plus que jamais, pour but d'encourager par tous les moyens prévus par elle, les Arts de la France, et de s'intéresser au « Beau » partout où il existe, aussi bien dans ses manifestations nouvelles que rétrospectives.

Il souhaite ensuite la bienvenue à MM. Gagneau et Guilbert-Martin, qui sauront aider à maintenir et continuer les saines traditions de l'*Union centrale*, et sur le zèle desquels il peut compter pour le seconder aussi dans l'œuvre entreprise.

Le Président invite ensuite le Conseil à procéder à la formation des Commissions dont la composition a été arrêtée ainsi qu'il suit :

1° Commission des Finances

Président : M. Corroyer. — *Trésorier :* M. Braquenié.

MM. Christofle.
Delamarre-Didot.
Duplan.
MM. Fould.
Grados.
Gérard (baron).
MM. Leroy.
Rothschild (baron Gve de).

2° Commission du Musée.

Président : M. Aynard.

MM. Bapst (Germain).
Béraldi.
Biron (marquis de).
Chatel.
Courajod.
Darcel.
Dreyfus.
MM. Duplessis.
Ephrussi.
Falize.
Ganay (le comte de).
Gagneau.
Lefébure.
MM. Maciet.
Mahoû.
Pereire.
Schlumberger.
Taigny.
Wogüé (marquis de).

3° Commission de l'Enseignement

Président : M. Guillaume.

MM. Béraldi.
Biencourt (marq. de).
Boucheron.
Colin.
Davanne.
Dujardin-Beaumetz.
Duplessis.
MM. Falize.
Gagneau.
Ganay (comte de).
Guilbert-Martin.
Krafft.
Lafenestre.
Maciet.
MM. MM. Mannheim.
Mantz.
Proust (Antonin).
Salverte (de).
Rossigneux.
Templier.
Héron de Villefosse.

CONGRÈS DES ARTS DÉCORATIFS ORGANISÉS POUR 1894.

M. le Président fait part à ses collègues de l'initiative prise par le Bureau pour un projet de Congrès des Arts décoratifs, à réunir à Paris au printemps de 1894.

L'*Union centrale* manque encore de liens avec les sociétés de France qui s'occupent d'art professionnel ou industriel, et d'encouragement aux arts en général.

Avec l'appui du Ministre de l'intérieur et des Préfets, nous connaîtrons ces sociétés et nous pourrions les associer à notre œuvre. Nous adresserons donc aux sociétés départementales, aux cercles artistiques de Paris et de la province, aux chambres syndicales et de commerce, la circulaire ci-après :

Monsieur le Président,

La Société reconnue d'utilité publique qui porte aujourd'hui le nom de : *Union centrale des Arts décoratifs* est arrivée à sa trentième année d'existence.

De 1863 à 1882, elle a, sous l'appellation d'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, marché à la tête du mouvement qui a fondé en France l'enseignement du dessin sur des bases conformes à la tradition de nos beaux-arts nationaux, à la supériorité de la France dans les professions qui ont l'Art comme aliment essentiel, et à la nécessité de développer l'Art en le considérant comme l'une des principales forces de l'Industrie.

C'est elle qui a inauguré brillamment la série des expositions spéciales, des concours industriels et des concours d'écoles, qui ont puissamment contribué à la renaissance de l'Art industriel français.

Ses expositions des années 1863, 1865, 1869, 1874, 1876 et 1880 au Palais de l'Industrie, qui ont compris des collections d'art rétrospectif, les modèles et les produits des industries d'art contemporain et les travaux des écoles de dessin de Paris et des départements, ont été pour le public, les artistes et les fabricants, des sources inoubliables de révélations, d'inspiration et d'instruction.

En 1882, l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie a opéré sa fusion avec une association, comprenant beaucoup de ses membres, qui s'était constituée à Paris pour créer un musée des Arts décoratifs.

C'est de cette fusion qu'est née l'*Union centrale des Arts décoratifs*, qui s'est fait connaître partout par les services rendus. Elle veut en rendre de plus grands encore.

Elle n'a pas déserté, pendant les onze années qui viennent de s'écouler depuis la fusion des deux sociétés, les voies tracées autrefois.

Ses expositions technologiques, artistiques, industrielles, de 1882, 1884, 1887 et 1892 resteront célèbres. Et elle n'a pas cessé de contribuer au développement de l'instruction industrielle et artistique, par les concours organisés entre toutes les écoles artistiques de la France, à propos de ces expositions et en dehors de celles-ci.

Une large publicité a été donnée aux programmes des trois nouveaux concours qu'elle vient d'ouvrir pour 1893.

En même temps qu'elle restait fidèle aux engagements qui ont présidé sa fondation, l'*Union centrale des Arts décoratifs* est parvenue à fonder dans de larges proportions une bibliothèque publique d'art et d'industrie, située place des Vosges, dont elle créera des succursales. Cette bibliothèque, très fréquentée, contient actuellement plus de 10,000 volumes, 250,000 gravures et photographies, 100,000 dessins et 260,000 échantillons d'étoffes diverses.

Elle a organisé un atelier de moulages pour répandre dans les musées et les écoles des départements les reproductions des plus belles œuvres d'art décoratif. Le catalogue des moulages ne compte pas moins de 1,500 numéros, et le chiffre général des ventes et dons aux établissements d'instruction publique a dépassé 200,000 francs. Elle a, en outre, utilisé la galvanoplastie pour des reproductions artistiques spéciales.

Le Musée des Arts décoratifs, d'autre part, a pris une importance tellement considérable au point de vue du nombre et de la qualité des modèles dans tous les genres de l'application de l'Art à l'Industrie, que la Chambre des députés a mis à sa disposition, pour quinze années, le terrain de l'ancienne Cour des comptes, sur le quai d'Orsay. Nous n'attendons plus que la ratification du Sénat pour construire sur ce terrain l'édifice monumental pour lequel nous avons mis des fonds en réserve. C'est là que seront concentrés les services de notre Société ainsi que les collections du Musée, avec des salles d'étude, des salles de conférences et des galeries réservées pour des expositions temporaires d'objets d'art et de produits industriels de l'Art décoratif.

Dans le cas où le Sénat refuserait de sanctionner les accords intervenus entre notre Société et l'État, que la Chambre des députés a adoptés, l'*Union centrale des Arts décoratifs* se mettrait immédiatement en mesure d'élire domicile ailleurs, car les locaux dont elle dispose temporairement dans le Palais de l'Industrie sont devenus insuffisants.

Il est inutile de rappeler que la France est le seul pays qui ne possède pas un musée d'enseignement destiné à l'éducation des artisans de l'Art industriel, des artistes décorateurs et des chefs d'industries artistiques.

Les autres pays ont dû leur progrès, qui devient menaçant pour nous, à ces belles institutions qui s'appellent : le *Musée du South Kensington de Londres;* le *Musée des Arts industriels de Berlin;* le *Musée national bavarois de Munich;* le *Musée germanique de Nuremberg;* le *Musée d'Art et d'Industrie de Hambourg;* le *Musée des Arts décoratifs de Rome;* le *Musée du Nord de Stockholm;* le *Musée de Science et d'Art d'Édimbourg;* le *Musée néerlandais d'Amsterdam;* le *Musée de la Société impériale des Arts de Saint-Pétersbourg;* le *Musée industriel de Moscou;* le *Musée des Arts décoratifs de Pesth;* le *Musée d'Art et d'Industrie de Harlem;* le *Musée industriel de Cracovie*, etc.

Nous avons donc à procéder de toute pièce à l'organisation générale et définitive de notre enseignement artistique et industriel. C'est là une œuvre de défense nationale à laquelle doivent concourir toutes les bonnes volontés, toutes les initiatives et tous les patriotismes.

Au milieu de l'effroyable concurrence industrielle que se font les peuples modernes, aucune nation n'a pu conserver le moindre de ces monopoles de fabrication qu'on respectait autrefois par tradition et par habitude. Mais il est un privilège que la France doit et peut garder, un privilège qui a toujours fait sa fortune commerciale et qu'elle tient de son génie national : c'est le privilège du goût et de l'ingéniosité artistiques dans la forme et dans le décor. Les artistes industriels et les fabricants des autres pays n'ont encore réussi qu'à être les pâles imitateurs de ceux de la France : ils ont obtenu ce résultat par l'étude et l'enseignement. Nous devons par les mêmes moyens, pratiqués avec méthode et volonté, non plus apprendre, mais perfectionner, féconder, développer les principes que nous possédons et que nous n'exploitons plus assez. Il en est des trésors naturels comme des fortunes acquises : on les voit décroître quand on ne s'évertue pas à faire produire à leur puissance le maximum de son action. Les discussions qui se sont ouvertes devant le Parlement au sujet des tarifs douaniers, ont laissé soupçonner dans certains milieux que nos exportations avaient pu diminuer proportionnellement à celles des pays concurrents. S'il en était ainsi, ce serait une nouvelle raison pour prendre des mesures afin de maintenir notre suprématie dans les choses de l'art industriel, car nous avons peut-être eu le tort de croire trop aveuglément que notre passé garantirait notre avenir.

L'*Union centrale des Arts décoratifs* s'est mise à la tête du mouvement et n'a reculé devant aucun sacrifice afin que celui-ci soit assez prononcé pour qu'on puisse reconnaître à notre Société le droit de faire appel au concours de tous.

Elle ne veut absorber aucune des associations et des sociétés des départements qui marchent dans la même voie qu'elle; elle sollicite seulement, pour le salut de la fortune industrielle et artistique de la France, qu'elles unissent leurs efforts aux siens. Elle demande à ces sociétés et à ces associations de s'entendre avec elle, d'avoir avec elle des rapports constants, de prendre en commun certaines mesures générales, et d'établir la réciprocité des concours; elle leur offre, en outre, d'être le lien qui doit exister entre toutes, afin de former le faisceau des forces utiles qui sont partout disséminées et qui, en dehors des questions locales, pourront ainsi devenir une puissance au service de l'intérêt général.

Il est indubitable aussi que les grandes chambres de commerce de France, les chambres consultatives des arts et manufactures, les syndicats professionnels et les cercles artistiques se décideront, en reconnaissant l'appui et l'influence que l'*Union centrale des Arts décoratifs* est capable de leur prêter, à faire appel aux moyens dont elle dispose libéralement.

Mais, pour établir l'entente qui est nécessaire, il ne saurait suffire d'échanger des idées par correspondance; il faut se réunir, se voir et discuter les bases de cette entente.

C'est dans ce but que j'ai l'honneur de vous demander de me faire savoir si vous adoptez en principe le projet de la réunion d'un CONGRÈS DES ARTS DÉCORATIFS qui se tiendrait à Paris au printemps de 1894.

Chaque groupe qui, sous un nom quelconque, s'occupe directement ou indirectement des choses et des questions qui touchent à l'art industriel et à l'art décoratif, aurait le droit d'envoyer un ou plusieurs délégués afin de prendre part aux délibérations. Celles-ci auraient pour objet la fondation de l'association générale dont je viens d'esquisser le caractère, l'organisation des prêts et des échanges de documents, de modèles et de types originaux ou reproduits que les Sociétés pourraient faire entre elles et, peut-être, de la création d'une sorte de musée mobile dont l'*Union centrale* ferait circuler les collections à travers le pays, comme cela se passe en Angleterre, par les soins du South Kensington Museum.

Je vous serai reconnaissant de vouloir bien me communiquer vos observations, en m'adressant votre réponse le plus tôt possible.

Agréez, Monsieur le Président, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Le député,
Président de l'Union centrale des Arts décoratifs,
Signé : GEORGES BERGER.

LA MORT DE M. ALFRED DARCEL

Le Conseil d'administration de l'*Union centrale des Arts décoratifs* a été cruellement éprouvé par la mort d'un de ses membres les plus éminents et les plus dévoués, M. Alfred Darcel, directeur du Musée de Cluny, emporté par une brusque maladie le 26 mai dernier. Il était l'un des fondateurs de notre Société et, jusqu'à la dernière minute, il n'a cessé de prendre la part la plus active à tout ce qui la touche, présidant tour à tour ses plus importantes Commissions, rédigeant des rapports, entouré du respect et de l'affection de ses collègues qui l'honoraient pour l'autorité de son caractère et l'étendue de son savoir. Sa puissance de travail était incroyable, et il se prodiguait en des labeurs les plus variés dont tout autre eût été écrasé, sans qu'il y parût, et comme en se jouant. On peut dire qu'il a été saisi par la mort la plume à la main, laissant sur son bureau l'article commencé la veille, les lunettes posées à côté de la phrase restée inachevée. Un refroidissement le gagna en revenant du théâtre, où il s'était rendu par devoir professionnel, car il rédigeait (outre la critique dramatique pour le *Journal de Rouen*), de remarquables articles sur l'« Archéologie au théâtre », pour la *Gazette des Beaux-Arts;* en peu d'instants il fut foudroyé par une congestion pulmonaire dont ne purent triompher les soins affectueux de sa femme et de ses deux fils.

Alfred Darcel était né à Rouen le 4 juin 1818. Il avait d'abord songé à se vouer à l'industrie. Entré à l'École centrale en 1841, il prit, lorsqu'il en sortit, la direction d'une fabrique de produits chimiques. Il l'abandonna en 1849 pour entrer dans l'administration des Beaux-Arts. Attaché au service des expositions, il devint bientôt employé auxiliaire au Musée du Louvre où, en 1862, on le chargea de la conservation des monuments du Moyen Age et de la Renaissance. C'est là qu'il commença à acquérir et à développer de façon prodigieuse son érudition des choses du moyen âge. Tout ce qui touchait à l'art et à l'industrie de l'ancienne France était devenu pour lui sujet d'étude approfondie dans laquelle il apportait sa netteté d'esprit et une rare précision. « Que de fois, a dit M. L. Falize[1], ne

1. M. L. Falize ayant été, dans les premiers jours du présent mois de juin, appelé à remplacer M. Darcel comme président de la *Société de propagation des livres d'art,* a prononcé un éloge ému autant que délicat de son prédécesseur.

l'a-t-on pas vu dans les ateliers de nos fabricants contemporains apporter le secours de ses conseils éclairés et d'une sûreté absolue pour ce qui était relatif à la technique des anciens métiers! » Les notices qu'il publia à cette époque sur les collections du Louvre, celle des *Faïences* (1864), et celle des *Émaux* et de l'*Orfèvrerie* (1869), témoignent de la conscience qu'il apportait dans ses recherches. C'est ce qui a fait dire à M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, dans son éloquent discours nécrologique : « Darcel était un des derniers représentants de la grande génération qui réveilla pour notre pays le goût et l'amour des choses du passé. A l'exemple des Viollet-le-Duc, des Lassus, des Mérimée et des Quicherat, il contribua à remettre en honneur l'archéologie du moyen âge et de la Renaissance, et surtout notre moyen âge français, si mal connu, si injustement dédaigné. »

En 1871, Alfred Darcel fut appelé à la direction de la manufacture des Gobelins. Son passage y a été marqué par d'intelligentes réformes et un retour heureux aux saines traditions. Il lutta de son mieux pour qu'on renonçât à la copie des tableaux anciens, et fit mettre sur les métiers des modèles nouveaux demandés à des artistes modernes, Baudry, P.-V. Galland, Ehrmann, Mazerolle, etc. On trouvera, dans la *Revue des Arts décoratifs*, et parmi les nombreux articles qu'il y a publiés, ce qu'il a écrit à ce sujet. Darcel ne se faisait, au surplus aucune illusion sur les avantages que peut présenter, à l'heure actuelle, une manufacture nationale de tapisserie, et, plus d'une fois, il nous a confessé à nous-même son opinion sur l'absolue inutilité de cet établissement, si onéreux pour le budget [1]. Il a résumé dans un somptueux ouvrage, l'*Histoire de la Tapisserie* (2 vol. in-f°, Baudry, édit.), les vastes connaissances acquises par lui sur cette brillante industrie textile.

Après la mort de Du Sommerard, en 1885, Darcel fut nommé administrateur du Musée de Cluny. On ne pouvait faire un meilleur choix. Tout ce qu'il avait d'activité, de science et de méthode, il l'employa à transformer ce musée, dont il a fait un modèle comme classement judicieux et logique. Il l'enrichit de pièces importantes, achetées avec perspicacité, élagua les encombrantes inutilités, et sut habilement provoquer les dons généreux des collectionneurs auprès desquels il était en grand crédit.

C'est que, chez Alfred Darcel, les qualités de l'homme privé se révélaient surtout dans l'intimité et la continuité des relations. Si, au premier abord, on trouvait en lui un peu de froideur, cette première impression ne tardait pas à s'effacer. Nul n'avait plus de droiture dans l'esprit; son dévouement pour ses amis ne se laissait jamais rebuter et était toujours prêt. Durant la guerre de 1870, malgré son âge il n'hésita pas à s'enrôler. Avec la même simplicité il accomplissait son devoir en toute occasion. La probité de sa critique ne peut être comparée qu'à sa conscience d'érudit. Quand son opinion était une fois arrêtée, il s'y tenait avec une obstination inébranlable, et rien alors ne pouvait le faire changer d'avis. Combien de fois n'avons-nous pas été tous deux en amicale querelle au sujet de la *Revue des Arts décoratifs*, dont il fut longtemps l'adversaire bien qu'un de nos plus chers et honorés collaborateurs! Depuis deux ans, cependant, il reconnaissait volontiers que nous avions eu raison de maintenir contre vents et marées, avec une indomptable persistance, ce recueil, qui compte aujourd'hui quatorze ans d'existence et que toutes les Sociétés d'arts décoratifs de l'étranger ont pris pour modèle. Il applaudissait à la campagne énergique que nous menons pour l'introduction des artistes de l'industrie aux Salons annuels, et il se rendait compte que la *Revue des Arts décoratifs* n'a pas peu contribué à la création de la section des objets d'art au Champ-de-Mars, création qui d'ici peu de temps aura fait davantage pour l'unité de l'Art, dans l'esprit du public, que vingt ans d'éloquentes polémiques.....

Plusieurs discours ont été prononcés aux obsèques de Darcel, qui ont eu lieu à Paris, puis à Rouen, dans sa ville natale, où le corps a été transporté. Nous avons signalé celui de M. Roujon. Nous donnerons *in extenso* celui de M. Georges Berger, au nom du Comité de l'Union centrale des Arts décoratifs.

1. Il est piquant de constater que cet avis de Darcel sur le néant des services que rend la manufacture des Gobelins est exactement celui qu'exprimait tout bas devant nous M. Gerspach, quelques mois avant de prendre sa retraite d'administrateur des Gobelins, au mois de janvier dernier.

DISCOURS DE M. GEORGES BERGER

AUX OBSÈQUES DE M. ALFRED DARCEL

C'est en ami d'abord, que je m'approche de ce cercueil. Depuis plus de trente ans, la communauté de nos goûts, de nos études et de nos occupations nous avait rapprochés l'un de l'autre, Darcel et moi. Il a été l'un de mes fidèles compagnons d'expositions.

Au nom de l'Union centrale des Arts décoratifs je m'incline devant sa dépouille. La place qu'il a occupée dans le Conseil de notre Société, dont il fut l'un des fondateurs, a été distinguée et prépondérante. Il y était aimé et écouté. Ses fonctions à la manufacture des Gobelins, sa situation de directeur de ce beau Musée, ses travaux personnels lui avaient conquis une autorité dont sa modestie rendait l'action décisive, bienfaisante et charmante.

Il était bien à son poste parmi nous, soit qu'il présidât notre Commission du Musée des Arts décoratifs, soit qu'il siégeât comme simple membre de notre Conseil, soit qu'il organisât quelqu'une de nos expositions rétrospectives. Ses études premières ne lui avaient elles pas donné, en effet, les connaissances scientifiques et techniques qu'il est utile de savoir associer au culte du bel Art, quand on veut, sans préjugé, sans parti pris, sans autre doctrine à côté, que celle du beau dans l'utile, féconder, au profit du travail national, l'alliance du goût et du génie artistiques avec le savoir industriel?

Il aimait les arts d'autrefois surtout, parce qu'il savait leur exemple nécessaire à ceux d'aujourd'hui.

Les artisans de l'art décoratif lui seront éternellement reconnaissants.

Darcel était un idéaliste raisonnant : il lui fallait la sincérité dans toutes les expressions de l'Art, même le plus conventionnel. Rappelez-vous ses études sur le théâtre. Il voulait que le décor et les costumes fussent esthétiquement et véridiquement appropriés au sujet et à l'époque de l'action : c'était, à son sens, le complément de la poésie du drame.

Le classement qu'il avait réussi à faire des collections de son cher Musée a décelé son esprit méthodique, sa science historique et son souci de la chronologie de l'Art.

Adieu Darcel! l'oubli ne t'atteindra pas, car tu as compté beaucoup d'amis et tu laisses de vaillants défenseurs de tes principes.

A Rouen, les obsèques de Darcel ont pris le caractère d'un hommage reconnaissant de la ville tout entière à l'homme qui lui a rendu les plus précieux services. C'est d'abord M. Leteurtre, maire de Rouen, qui a parlé au nom du Conseil municipal; puis M. Léon Brière, directeur du *Journal de Rouen*, a rappelé la longue collaboration du savant à ce recueil. Enfin, M. Gaston Le Breton a lu une remarquable notice biographique que nous voudrions pouvoir reproduire d'un bout à l'autre, car c'est une étude critique de haute valeur qui met en plein relief l'action exercée par Alfred Darcel sur l'art décoratif contemporain. Pour terminer, un détail touchant : la couronne envoyée à Rouen par le personnel de la manufacture des Gobelins était faite des fleurs que les ouvriers avaient cueillies dans leurs jardins et qu'ils avaient assemblées avec les laines qu'ils emploient dans la fabrication de leurs tapisseries. Quand les souvenirs affectueux revêtent une forme aussi délicate, cela prouve bien que celui qui en est l'objet méritait d'être aimé.

VICTOR CHAMPIER.

Le Directeur-Gérant : VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11.

ALFRED DARCEL

DIRECTEUR DU MUSÉE DE CLUNY

MEMBRE DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'UNION CENTRALE

DES ARTS DÉCORATIFS

Mort le 26 Mai 1893

Cliché E. Guillot.

Photogr. Larger, 13, r. Chapon, Paris.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Les Arts décoratifs au Salon de 1892 : Champs-Élysées et Champ-de-Mars *(troisième et dernier article)*, par M. L. DE FOURCAUD 1
Les fleurs dans les appartements, et leur rôle dans la décoration moderne *(suite)*, par GILBERTE 15
L'enseignement de l'Art dans les écoles : L'école des Arts industriels et le Musée des Arts décoratifs de Genève, par Ch. DE UJFALVY 21
Courrier de l'étranger : l'Exposition nationale à Palerme 27
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 29

L'Exposition des Arts de la Femme, par Joseph BALMONT 33
Décoration théâtrale : La mise en scène au XVIIe siècle 38
Etude des ornements *(suite)* : *Les Buerânes*, par J. PASSEPOUT 46
L'enseignement de l'Art dans les écoles : L'École des Arts industriels et le Musée des Arts décoratifs de Genève *(suite)*, par Ch. DE UJFALVY 55
Chronique et nouvelles du mois *(L'Exposition universelle française de 1900 et la presse allemande; M. Colain à l'Ecole nationale des Arts décoratifs; la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie)*. 60
Courrier de l'étranger 64

Les Arts de la Femme : Les fleurs artificielles, par GILBERTE 65
L'industrie de la porcelaine à Limoges *(suite)* : La maison Guérin, par C. LEYMARIE 79
Un métier à tapisserie, par GERSPACH, administrateur de la manufacture des Gobelins 87
L'art en voyage : La décoration du train présidentiel, par Joseph BALMONT 90
Chronique et nouvelles du mois *(Un discours de M. Falize à l'École des Arts industriels de Roubaix; le menuisier Loëys Rest et ses succès à l'Exposition de Vannes; le secret retrouvé du vernis Martin)*. 93

La chaussure féminine, par RIOUX DE MAILLOU 98
La femme artiste du foyer : La céramique des amateurs, par C. LEYMARIE 110
L'enseignement de l'Art dans les écoles : L'enseignement actuel du dessin, son esprit, ses conséquences, par L. G. 118
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 123

La nouvelle section d'objets d'art décoratif au musée du Luxembourg, par Léonce BÉNÉDITE 125
L'Exposition des Arts de la Femme *(suite)*. Les accessoires du vêtement : le corset, par GILBERTE 132
Chronique et nouvelles du mois, par JUDEX 139
Courrier de l'étranger 145
L'enseignement de l'Art dans les écoles : L'école de bijouterie, par Victor CHAMPIER 147
Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs. Exposition des Arts de la femme : Les visites présidentielles; Une réponse à quelques critiques 152

Exposition des Arts de la Femme : Le salon des travaux d'Art féminins; conférence faite au Palais de l'Industrie, le 2 décembre 1892, par M. Ernest LEFÉBURE 157
Exposition des Arts de la Femme : Les Bijoux, par L. FALIZE 172
La mort de P.-V. Galland, par VICTOR CHAMPIER 181
Courrier de l'étranger 184

Pages.

Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs : Expositions des Arts de la Femme : La collection de poupées de Mme Cosson; Liste des dons faits au Musée des Arts décoratifs, du 1er avril au 31 octobre 1892 187

La femme et l'orfèvrerie, par André Bouilhet 190
Chronique et nouvelles du mois, par Judex *(La nécrologie du mois de janvier pour les Arts décoratifs : MM. Moreau-Vauthier, Alfred Gauvin, Pouyat, Grenand et Gaspard Poucet; Un concours pour les verrières de la cathédrale d'Orléans : Souvenir personnel à ce sujet; Deux compositions de céramique : Faïences de M. Lachenal, et grès de MM. Voisin, Delacroix et Dalpeyrat; Nouvelles céramiques architecturales de MM. Delaherche et Louis d'Emile Muller; Un tour de force de l'orfèvre Froment-Meurice; Les livres d'étrennes relatifs à l'Art décoratif)* 212
Courrier de l'étranger 223
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs : Liste des dons faits au Musée des Arts décoratifs, du 1er avril au 31 octobre 1892 *(suite)* 227

Exposition des Arts de la Femme : L'Autriche et la Hongrie à Paris, par L. Delamarre-Didot 229
Le Gant, par Gilberte 239
La vente de la collection Spitzer, par Henri Vuagneux 246
L'enseignement de l'Art dans les écoles : Conférence faite à l'École des Arts industriels de Roubaix, par M. Victor Champier 248
A l'école des fabricants de bronze : Discours de M. Armand Silvestre 251
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs : Liste des dons faits au Musée des Arts décoratifs, du 1er avril au 31 octobre 1892 *(suite)* 256

La décoration des boutiques, par Frantz Jourdain 261
L'esthétique de la toilette féminine, par Rioux de Maillou 267
Les cadres de tableaux ou de miroirs et le carton-pâte, par Joseph Balmont 281
L'enseignement de l'Art dans les écoles : Les adieux de M. Chabal-Dussurgey à ses élèves de l'École des Arts décoratifs de Nice 284
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs : Liste des acquisitions faites par le Musée des Arts décoratifs, de mars à novembre 1892 *(suite)* 288
Union centrale des Arts décoratifs : Bulletin de la Société.
Organisation des concours de 1893; Rapport à la Commission d'enseignement, adopté dans la séance du 21 avril, par L. Falize 293
Rapport sur les trois concours à ouvrir en 1893 entre les artistes et les industriels, par Henri Bouilhet. 299
Premier concours : Bronzes d'art 301
Deuxième concours : Orfèvrerie 303
Troisième concours : Reliure 306
Règlement commun aux trois concours des artistes et des industriels 309
Prix à décerner pour les trois concours entre artistes et industriels 311
Concours des écoles 312
L'industrie de la porcelaine à Limoges : La maison G. Demartial et Cie, par C. Leymarie 314
La sculpture monumentale en France pendant le moyen âge 321
Chronique et correspondance de l'étranger 322
L'Exposition universelle de Chicago : Mission de M. Victor Champier 324

Les Arts décoratifs aux Salons : Le Palais de l'Industrie, par L. de Fourcaud 325
Au Salon du Champ-de-Mars « Chemin d'automne » : Description d'un dressoir en bois polychrômes, par Émile Gallé 332
L'art dans la coiffure, par Gilberte 336
Courrier de l'Étranger 349
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs : Assemblée générale annuelle 353
I. — Discours du président, M. Georges Berger 354
II. — Rapport de M. Taigny, au nom de la commission du Musée 360
III. — Rapport de M. Ch. Rossigneux, au nom de la commission de l'Enseignement 365
IV. — Rapport de M. Corroyer, au nom de la commission des Finances 370
V. — Rapport des Censeurs 375

Les Arts décoratifs aux Salons *(2e article)*, par L. de Fourcaud 377
L'industrie de la porcelaine à Limoges *(6e article)*, par Camille Leymarie 387
Exposition des œuvres de Claudius Popelin au Musée des Arts décoratifs, par P. G. 395
Chronique et nouvelles du mois, par Judex 398
Courrier de l'étranger 401
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs : *Formation du bureau pour l'année 1893-94*; nomination des commissions; organisation d'un congrès des Arts décoratifs pour 1894; mort de M. A. Darcel 403

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guirande, 11.

TABLE

DES GRAVURES DANS LE TEXTE

Pages

Salon du Champ-de-Mars. — Etude de M. Puvis de Chavannes, pour son panneau décoratif *l'Hiver,* destiné à l'Hôtel-de-Ville de Paris 2
Salon du Champ-de-Mars. — Vase en cristal coloré et gravé, exécuté par M. Léveillé 3
Salon du Champ-de-Mars. — Vase en émail, par MM. Grandhomme et A. Garnier. Sujet du décor : *Orphée* 4
Salon du Champ-de-Mars. — Thermomètre en émail, par M. Alfred Meyer 4
Salon du Champ-de-Mars. — Frise en émail, par M. Taxile Doat 5
Salon du Champ-de-Mars. — *Fleurs d'Avril,* plat en faïence, par M. Lachenal 6
Salon du Champ-de-Mars. — Vase en grès, par M. A. Delaherche 7
Salon du Champ-de-Mars. — *Poursuivies par des papillons,* vase modelé par M. J. Chéret 8
Salon du Champ-de-Mars. — Service de table en argent, par M. Coupri 9
Salon du Champ-de-Mars. — Verrière composée et exécutée par M. Jac. Galland 11
Salon du Champ-de-Mars. — *Chrysanthèmes,* vitrail par M. Carot 13
Salon du Champ-de-Mars. — Testimonial en argent, exécuté pour M. Mézières, député, par M. J. F. Aubé. 14
Encadrement de pages, composé pour la *Revue des Arts décoratifs,* par M. Jacques Cantel 15
Disposition d'une table à manger décorée de fleurs 17
Cheminée monumentale exécutée pour le nouveau palais fédéral de Berne, par les élèves de l'Ecole des Arts industriels de Genève 23
Portrait de *M. A. Crépinet,* architecte, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, mort le 14 avril 1892 32
Les Bucrânes : Encadrement du xve siècle 46
Reliure anglaise imitée de Grolier 46
Musée de Munich 47
Frise de Laxenburg 47
Chapiteau 47
Ornement de Beham 47
Dessin de Nicoleto de Modène 47
Décor d'une assiette de Caffagiolo 48
Décor d'une coupe italienne 48
Bucrâne du vase de Darius 48
Décoration d'un canon 48
Ornements d'après Sambin et Enée Vico 48
Fragment antique *(Musée du Vatican)* 49
Eglise du Grand-Andely 49
Ornement d'une cuirasse Henri II 49
Ornement d'un chandelier de bronze 49
Ornements typographiques 49
Tiré d'un livre médaillier 50
Miniature de Girolamo da Crémona 50
Fût d'une église à Florence 50
Encadrement de page de 1470 51
Décor d'une cuirasse 51
Jubé de Limoges 51
Hôtel de Ville d'Orléans 52
Armes de Fouquet, dessin de Lebrun 52
Cartouche *(Cabinet des estampes de Munich* 53
Maison d'Agnès Sorel 53
Stalles de Pérouse 54

Pages
Meuble en bois sculpté, exécuté par les élèves des Arts industriels de Genève 57
Un atelier de fleurs artificielles à Paris 65
Surtout de table en argent, orné de fleurs artificielles, composé par *Albert Dürer* 67
Un atelier de fleurs artificielles au XVIIIe siècle, d'après une ancienne gravure 68
Surtout de table en fleurs artificielles (XVIIIe siècle), d'après une gravure reproduite dans le *Dictionnaire de l'Ameublement* 69
Carte d'adresse d'une fleuriste au XVIIIe siècle 71
Outils de la fleuriste : Les brucelles ou pinces 72
L'émérillon 72
Ciseaux 72
Boules de bois, servant à creuser les pétales 73
Plomb à bobines 73
Boule pour creuser et arrondir les pétales 74
Pied-de-biche pour faire les nervures 74
L'assemblage 74
Bouquet monté 75
Bouquet de corsage en roses artificielles 76
Les armes de la Ville de Limoges, dessin de M. Jacques Cantel 79
Porcelaine de Limoges (de la maison Guérin) : Vase d'étagère décoré bleu de four clair et or 81
Vases et plat, décoration polychrome; couleur grand feu de four 82
Service *Vague* (soupière) 83
Service *Vague* (sucrière). — Service *Vague* (assiette) 85
Lettre composée par M. Luc-Olivier Merson 87
Métier à tapisserie inventé par M. Brignolas 88
Quenouille de l'époque Renaissance 89
Le grand salon du train présidentiel. (Photographie P. Boyer.) 91
La chambre à coucher du train présidentiel. (Photographie P. Boyer.) 92
La Chaussure féminine : Soulier de femme du XVIe siècle (France) 98
Soulier de Catherine de Médicis (France, XVIe siècle). *(Musée de Cluny.)* 98
Chaussure Richelieu à talon Louis XV. (Fabrication moderne.) 98
Soulier en peau blanche, à patin (Italie, XVIIe siècle) 99
Soulier Charles IX à deux barrettes. (Fabrication moderne.) 99
Soulier de femme au XVIIIe siècle (France) 99
Soulier de femme Louis XVIII (France) 100
Souliers de femme (Chine) 100
Patin de l'Inde en bois peint 101
Sandale de l'Inde 101
Babouche en peau blanche (Tlemcen) 101
Chaussure copte byzantine. *(Musée de Cluny.)* 103
Soulier de femme (Inde) 103
Chaussure en forme d'oiseau (Tonkin) 105
Soulier de bal moderne 107
Snow-Boots (Chaussure franco-américaine) 107
Bottines à boutons. (Fabrication moderne) 108
Le Corset : Corset tailladé (XVIIIe siècle) 132
Corset Louis XIV 132
Corset en fer (XVIe siècle) 132
Femme égyptienne portant le *strophium* 133
Arthémis-chasseresse portant le *stéthodesme* 133
Thalie portant le *cingulum* 134
Cérès portant le *zona* 134
Corset en fer (XVIe siècle) 135
Corset de l'époque Louis XIV 135
Corset de la fin du XVIIIe siècle 136
Corset moderne garni de peluche 136
Corset moderne garni de dentelles 137
Char du *Triomphe de la République,* composé par M. Carpezat 139
Aquarelle de Mme Brouardel 158
Aquarelle de Mme la duchesse de Chartres 159
Chenet en bronze doré exécuté par Mme la comtesse de Biencourt 160
Coffret orné d'émaux, par Mme Charcot 162
Berceau slave, décoré au procédé de la pyrogravure, par Mme la princesse Bibesco 163
Couverture de piano, par Mme la comtesse de Gramont-d'Aster 165
Fauteuil brodé, exécuté par Mme la comtesse de Gramont-d'Aster 166
Les Canards, panneau décoratif, par Mme Escallier 168
Paravent décoré par Mlle X 169
Parures d'autrefois. (Dessin de M. Lacoste, dessinateur de l'Opéra.) 173
Montres et châtelaines XVIIIe siècle. *(Collection de Mme Cosson.)* 174
Collier étrusque 175
Pendant d'oreille. (Travail normand.) 176
Pendant de col. (Travail russe.) 176

Pages

Pendant de col. (Travail russe.) — Agrafe en or. (Travail russe.) 177
Agrafe en or. (Travail russe.) 178
Épingle de coiffure en or ciselé 178
Collier de brillants et perles 179
Boucle de ceinture, par M. Lefebvre fils aîné 179
Broche Louis XVI, en or, par M. Lefebvre. (Ciselure de Brateau.) 179
Petit cachet de montre, or ciselé par Brateau. (Exécution de M. Lefebvre fils aîné.) 180
Broche en diamants et perles 180
Portrait de P. V. Galland 181
Petit milieu de table à fruits, avec assiettes à dessert, par MM. Christofle 191
Vase à fleurs en argent, pied de céleri, par MM. Christofle 192
Vase à fleurs en argent, forme oignon, par MM. Christofle 192
Vase à fleurs en argent, botte de carottes, par MM. Christofle 193
Le souper fin, d'après Moreau le jeune 196
La toilette, d'après Baudouin 198
Brosse à cheveux Louis XVI, en argent, par MM. Christofle 199
Tiroir à main Louis XVI, en argent, par MM. Christofle 199
Boîte à poudre Louis XVI, en argent, par MM. Christofle 199
Casserole et réchaud, cloche et réchaud du service de Napoléon III, exécutés par Charles Christofle 207
Service à thé en argent, par M. G. Boin 210
Miroir, accessoires de toilette et lampe en argent, par M. Gaillard fils 211
Gobelet en étain, composé et exécuté par M. J. Brateau 213
Boîte à allumettes en or fin, composée et exécutée par M. J. Brateau 214
Drageoir en forme de pêche et Drageoir en forme de poire, par MM. Christofle 214
Service à thé en argent, forme de courge Patisson, par MM. Christofle 215
Détail d'une croix de chasuble brodée de fils d'or. (Travail hongrois du xve siècle.) 229
Bordure brodée en or. (Travail hongrois du xve siècle.) 230
Bordure brodée en soie et en or. (Travail hongrois.) 231
Bordure brodée en or et en perles de verre. (Travail hongrois du xvie siècle.) 231
Devant d'oreiller brodé en soie de diverses couleurs. (Travail hongrois.) 232
Vases brodés en soie et en or. (Travail hongrois du xviie siècle.) 232
Broderie en relief recouverte de soie polychrome. (Travail hongrois du xive siècle.) 233
Devant d'oreiller brodé en soie de diverses couleurs. (Travail hongrois.) 234
Devant d'oreiller brodé en soie de diverses couleurs. (Travail hongrois.) 234
Bordure brodée de soutaches. (Travail hongrois du xvie siècle.) 235
Bordure brodée en or. (Travail hongrois du xive siècle.) 236
Croix d'une chasuble brodée en soie et en or. (Travail hongrois du xvie siècle.) 237
Le Gant : Gant russe brodé 240
Gants du xve siècle 241
Gants de l'époque du premier Empire 242
Gant de peau moderne 243
Gant moderne garni de fourrure 244
Gant de soirée garni de dentelle 244
Gant de soirée moderne 245
Collection Spitzer : Coffret en ivoire 246
Crosse d'évêque (xve siècle) 246
Crosse d'évêque 247
Concours Villemsens. — Prix accordé à M. Albert Rose (de la maison Susse) pour sa plaquette ciselée d'après le modèle de M. J. Dalou : *Les Châtiments* 252
Prix de ciselure au repoussé, donné pour la première fois en 1893. (M. Cuzin, 2e prix.) 253
1re mention, décernée à M. Georges Dupré. Plaquette en acier repoussé : *L'enfance de Bacchus* 255
La décoration des boutiques 261
Magasin de M. Boison, avenue Ledru-Rollin 264
Magasin de M. Aucoc, rue de la Paix 265
Magasin du boulevard des Italiens 266
L'esthétique de la toilette féminine 267
Histoire du Costume : Poupées exécutées par Mme Cosson pour l'Exposition des Arts de la Femme *(Première époque)* 269
Poupées exécutées par Mme Cosson, pour l'Exposition des Arts de la Femme *(Deuxième époque)* 273
Poupées exécutées par Mme Cosson, pour l'Exposition des Arts de la Femme *(Troisième époque)* 277
Grand cadre en carton-pâte avec jardinière et parties en céramique, exécuté par M. Robcis 283
La Céramique : Encadrement de page, par E. Froment 314
L'Industrie de la porcelaine a Limoges : Service de porcelaine exécuté par MM. Demartial. Soupière *Greuze* 315
Plat oval *Greuze.* — Saucière *Greuze* et plateau 316
Théière *Greuze.* — Tasse à café *Greuze* et soucoupe 317
Assiette *Renaissance.* — Assiette *Renaissance* 318
Soupière *Choiseul.* — Assiette *Louis XV* 319
Chocolatière *Louis XVI* 320
La sculpture monumentale en France pendant le moyen age : Légende de Saint-Nicaise, linteau du transept nord de la cathédrale de Reims 322

Pages
L'ART DANS LA COIFFURE : Fleuron composé pour la *Revue des Arts décoratifs*, par M. Poterlet..... 336
La Coiffure au moyen-âge (XVe siècle)..... 339
Coiffure de la duchesse de Florence, femme de Cosme de Médicis..... 340
Coiffure de Louise de Coligny, princesse d'Orange..... 340
Coiffures française (XVIIe siècle)..... 341
Coiffures du XVIIIe siècle..... 343
Coiffures de Marie d'Autriche et de Mme de Sévigné..... 344
Coiffures de Mlle de Loube et de Marie-Josèphe de Saxe..... 345
Coiffures du XVIIIe siècle, dessinées par Moreau le jeune..... 346
Coiffure de la belle Corisandre, duchesse de Grammont..... 348
L'industrie de la porcelaine à Limoges : Service à chocolat (Maison Gérard, Dufraisseix et Ce)..... 388
Surtout de table en porcelaine de Limoges, composition de M. Dammouse (Maison Gérard, Dufraisseix et Ce)..... 389
Service de boudoir en porcelaine de Limoges..... 391
Service *ruban*, décor rose sur fond ivoire, au grand feu de four (Maison Gérard, Dufraisseix et Ce)..... 392
Pièces diverses en porcelaines de Limoges..... 393

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages

SCULPTURE : SALON DU CHAMP-DE-MARS (1892). — Le vase aux Masques, par M. JOSEPH CHÉRET..... 8

CÉRAMIQUE : SALON DU CHAMP-DE-MARS (1892). — Panneau de faïence, émaux cloisonnés. (Composition de M. ERNEST CARRIÈRE, exécution de M. TH. DECK.)..... 10

LE SALON DU CHAMP-DE-MARS. — Masque et vases en grès, composés et exécutés par M. JEAN CARRIÈS. 12

EMAIL : SALON DU CHAMP-DE-MARS (1892). — Tasse et coupe en émail transparent. (Composition et exécution de M. F. THESMAR.)..... 14

DENTELLE *(Collection du Musée des Arts décoratifs)*. — Nappe d'autel de la fin du XVIe siècle à compartiments rapportés en guipure et broderie..... 30

DÉCORATION DES LIVRES. — Composition de M. E. GRASSET, pour la couverture du catalogue de l'Exposition des Arts de la Femme..... 34

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — *Les Élégantes au boulevard des Italiens en 1825*, fragment du diorama de M. Poilpot au Palais de l'Industrie..... 36

RELIURE (XIXe SIÈCLE). — Concours organisé par la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie. Projet de reliure. (Composition de M. VERNEUIL, 1er prix.)..... 62

L'ÉCOLE DES ARTS INDUSTRIELS DE ROUBAIX. *(Travaux d'élèves)*. — Projet de décoration d'une baie vitrée. (Composition du lauréat, M. ERNEST DOUTRIGUE.)..... 94

L'ÉCOLE DES ARTS INDUSTRIELS DE ROUBAIX *(Travaux d'élèves)*. — Projets de bordures pour une étoffe en velours frappé. (Composition de MM. G. DÉURÉSIE et ED. HENNION.)..... 96

LE MOBILIER : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Salon de conversation. (Composition et exécution de la maison DAMON ET COLIN.)..... 152

LE MOBILIER : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Salon de conversation (détail). (Composition et exécution de la maison DAMON ET COLIN.)..... 154

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — La corbeille à ouvrage, les sacs et les ciseaux..... 157

LA DENTELLE : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Grands rideaux en points de Venise. (Composition et exécution de M. A. WARÉE.)..... 160

EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — La corbeille à ouvrage : Histoire des ciseaux..... 164

LA DENTELLE : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Table à coiffer Pompadour exécutée en ruban satin crème sur tulle illusion, par M. A. WARÉE..... 166

LA BRODERIE : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Grands rideaux décorés de broderies en application. (Maison LEROUDIER.)..... 168

LA PASSEMENTERIE (XVIIIe SIÈCLE). — Glands et galons de passementerie de couleurs (*Collection du Musée des Arts décoratifs*)..... 170

LES BIJOUX : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Diadème et broches en brillants. (Maison VEVER.) 172

LA JOAILLERIE : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Aigrette et broches en diamant, composées et exécutées par M. PAUL TEMPLIER..... 180

LE MOBILIER : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Chambre pour jeune fille. (Composition et exécution de M. J. BOISON.)..... 186

LE MOBILIER : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Petit salon de travail. (Composition et exécution de M. J. BOISON.)..... 188

Pages

LES ORNEMENTS DE LA TABLE. — L'Histoire du sucrier 192
ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE). — Bas-relief décorant la nef d'or de Napoléon Ier. (Reproduction des modèles en cire appartenant à M. E. ODIOT.) 196
ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE). — Coupes en argent repoussé, exécutées par MOREL-LADEUIL, pour la maison ELKINGTON 206
L'ORFÈVRERIE : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Table à coiffer avec accessoires de toilette, exécutée par MM. CHRISTOFLE 204
L'ORFÈVRERIE : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Pièce de milieu d'un surtout de table en argent, exécutée par la maison BOIN-TABURET 212
ORFÈVRERIE D'ÉTAIN. — Ecuelle de l'accouchée, exécutée en étain par M. J. BRATEAU 214
L'ORFÈVRERIE : EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME. — Corbeille de table Renaissance avec surtouts-glaces en trois parties. (Maison FRAY-HARLEUX.) 216
BRODERIE. — Chasuble en velours, travail hongrois (XVe siècle) 233
BRODERIE. — Chasuble en velours, travail hongrois (commencement du XVIe siècle.) 234
BRODERIE. — Devants d'oreillers, travail de la Basse-Hongrie (XVIIIe siècle) 236
BRODERIE. — Devants d'oreillers, travail de la Basse-Hongrie (XVIIIe siècle) 238
LA DÉCORATION DES ÉTOFFES. — Robe japonaise en damas (XVIIe siècle). *(Collect. de M. Louis Gonse.)* 248
RELIURE (XIXe SIÈCLE). — Projet de reliure : Concours organisé par la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie. (Composition de M. GENTIL, 3e prix.) 260
LA SCULPTURE DÉCORATIVE (XIXe SIÈCLE). — Cadres de tableaux et de miroirs exécutés en carton-pâte par M. ROBCIS 284
RELIURE (XIXe SIÈCLE). — Projet de reliure : Concours organisé par la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie. (Composition de M. HERBINIER, 2e prix.) 298
RELIURE (XIXe SIÈCLE). — Projets de reliures : Concours organisé par la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie. (Composition de MM. CÉLOS, 4e prix, n° 1, et SCARCERICAUX, 5e prix, n° 2.) 306
LA SCULPTURE MONUMENTALE (XIIIe SIÈCLE). — Porte du Jugement, à Notre-Dame de Paris 320
LA SCULPTURE MONUMENTALE (XIIIe SIÈCLE). — Porte de la Vierge, à Notre-Dame de Paris 321
SALON DU CHAMP-DE-MARS (1893) : LE MOBILIER. — *Chemins d'Automne,* dressoir sculpté, incrusté de bois polychromes, par Emile GALLÉ, de Nancy 332
LES ORNEMENTS DE LA FEMME : LA COIFFURE. — Bustes exécutés par M. Aug. PETIT, pour l'Exposition des Arts de la Femme 340
LES ORNEMENTS DE LA FEMME : LA COIFFURE. — Histoire des bonnets (Bonnets de Nuremberg, de l'Alsace, du Tyrol, etc.). *(Collection de M. Germain Bapst.)* 342
LES ORNEMENTS DE LA FEMME : LA COIFFURE. — Histoire des bonnets (Bonnets hongrois et russes, brodés d'or et de perles) 344
LES ORNEMENTS DE LA FEMME : LA COIFFURE. — Histoire des chapeaux féminins (Révolution, Empire, Restauration, etc.) 348
SALON DU CHAMP-DE-MARS (1893) : LES ARTS DU FEU. — Grand vase en porcelaine tendre de Sèvres, décoré d'émaux translucides, *Vigne vierge et Papillons,* par M. F. THESMAR 380
ÉMAIL (XIXe SIÈCLE). — Reliures décorées d'émaux exécutés par CLAUDIUS POPELIN. (Exposition du Musée des Arts décoratifs.) 396
CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE (1893). — Cadre à volets contenant un objet précieux : Projet de M. DOUTRELIGNE (1er prix), élève à l'École nationale des Arts industriels de Roubaix 399
PORTRAIT DE M. A. DARCEL, directeur du musée de Cluny, membre du Conseil d'Administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, mort le 26 mai 1893 408

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00616 0705